

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

TATIANA CAMPAGNARO MARTINS

UMA OLEIRA DE VIDA INTEIRA:
processos e percursos na poética de Regina Rodrigues

VITÓRIA
2016

TATIANA CAMPAGNARO MARTINS

**UMA OLEIRA DE VIDA INTEIRA:
processos e percursos na poética de Regina Rodrigues**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte. Linha de pesquisa: Nexos entre arte, espaço e pensamento.

Orientador: Prof. Dr. José Cirillo

VITÓRIA

2016

TATIANA CAMPAGNARO MARTINS

**UMA OLEIRA DE VIDA INTEIRA:
processos e percursos na poética de Regina Rodrigues**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte. Linha de pesquisa: Nexos entre arte, espaço e pensamento.

Aprovada em ____ de _____ de 2016

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. José Cirillo
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Prof^a. Dr^a. Angela Grando
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof^a. Dr^a. Claudia França
Universidade Federal de Uberlândia

A Tereza Drago, minha parceira de aventuras
no universo da cerâmica.

Agradeço especialmente a Regina Rodrigues, amiga e artista, que mais uma vez confiou em mim, abrindo as portas de sua casa/atelier, de seus armários, cedendo-me seus cadernos pessoais, seus livros, compartilhando comigo suas histórias, suas intimidades, sua poesia.

Aos meus pais, Demilson e Ana Clara, que sempre estiveram ao meu lado.

A Renata Perim e Claudia Piassi, por me encorajarem a ingressar no mestrado.

A Cida Ramaldes, pelo olhar crítico e pelas maravilhosas conversas que tanto me ajudaram nas reflexões.

Às minhas alunas de cerâmica, pela torcida organizada.

A Beth Aragão, por me fazer acreditar em mim.

Aos meus amores, Marcelo e Remy, pela paciência e compreensão durante todo o período do mestrado.

À CAPES, pela bolsa concedida.

Ao meu orientador, prof. Dr. José Cirillo, pelo incentivo à pesquisa sobre a arte capixaba e pela possibilidade de outras produções.

*“Antes
Amassar o barro. Bater
Tirar pequenas partículas de sujeira e
grãos de areia e
principalmente as bolhas de ar.
Até conseguir uma textura paciente
É todo um ritual.
Depois
é quando a argila fala:*

*Fundar o espaço pelo sensível
é inventar a forma
É buscar a própria origem
É surpreender-se em permanente estado de justiça
desde um tempo antes.*

*É guardar a luz na matéria.
É criar um todo indissolúvel.
Um astro independente.
Como o fogo não tem sombra
É decifrar o universo em mim.”*

(Amilcar de Castro)

RESUMO

Com interesse voltado para a cerâmica como linguagem na Arte Contemporânea, esta pesquisa investiga o processo de criação da artista plástica Regina Rodrigues. Esta investigação se apoiou nos pressupostos teóricos e metodológicos da Crítica de Processo, que possibilitou – a partir de uma aproximação com os documentos de processo, dos depoimentos da artista, bem como da observação das singularidades de suas obras – a reconstrução de parte do processo gerador de sua produção. Focamos especificamente nos trabalhos desenvolvidos durante o período de 1992 a 2015, período em que a artista residiu em Vitória, ES. Esta aproximação permitiu um mapeamento de recorrências que possibilitaram a compreensão dos percursos, procedimentos e conexões que fazem parte do projeto poético de Regina Rodrigues.

Palavras-chave: Arte. Cerâmica. Escultura. Processo de Criação. Crítica de processo. Crítica genética.

ABSTRACT

With interest towards ceramics as language in Contemporary Art, this research investigates the creative process of the artist Regina Rodrigues. This investigation was based on the theoretical and methodological assumptions of the Process Criticism , which allowed – through an approximation with the process documents together with the artist testimonials, as well as the observation of the peculiarities of the artwork – the reconstruction of part of generator process of her production. We focused specifically in the pieces created between 1992 and 2015, when the artist lived in Vitória, ES. Such approach allowed the mapping of recurrences that made possible the understanding of the paths, procedures and connections that composes the poetic project of Regina Rodrigues.

Keywords: Art. Ceramics. Sculpture. Creativ Process. Process Criticism. Genetic Criticism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Cadernos cadernetas e diários de Regina Rodrigues.	32
Figura 2: Caderno preto de Regina Rodrigues.	34
Figura 3: Texto de Lucimar Bello em folhas avulsas fixadas com grampo de metal, arquivadas entre as páginas do caderno de capa preta de Regina Rodrigues.	35
Figura 4: Fotografia encontrada entre as folhas do caderno de capa preta.	36
Figura 5: Caderno azul, Regina Rodrigues.	38
Figura 6: Imagem e transcrição de página do caderno azul de Regina Rodrigues.	39
Figura 7: Fotografia de página do caderno azul de Regina Rodrigues.	40
Figura 8: Caderneta de Florzinha.	41
Figura 9: Anotações do interior da caderneta.	41
Figura 10: Capa do caderno de Regina Rodrigues.	42
Figura 11: Página 1 do Caderno Vermelho de Regina Rodrigues.	Erro! Indicador não definido.
Figura 12: Página 13 do Caderno Vermelho de Regina Rodrigues.	45
Figura 13: Página 21 do Caderno Vermelho de Regina Rodrigues.	45
Figura 14: Imagem e transcrição de trecho da página 9 do Caderno Vermelho de Regina Rodrigues.	46
Figura 15: Imagem e transcrição de trecho da página 23 do Caderno Vermelho de Regina Rodrigues.	46
Figura 16: Imagem e transcrição de trecho da página 23 do Caderno Vermelho de Regina Rodrigues.	49
Figura 17: Imagem e transcrição de trecho da página 3 do Caderno Vermelho de Regina Rodrigues.	50
Figura 18: Página 2, do caderno de desenho de Regina Rodrigues.	52
Figura 19: Página 4, do caderno de desenho de Regina Rodrigues.	52
Figura 20: Imagem de um trecho da página 9 do Caderno Vermelho de Regina Rodrigues.	53
Figura 21: Imagem e transcrição de trecho da página 48 do Caderno Vermelho de Regina Rodrigues.	54
Figura 22: Imagem e transcrição de trecho da página 49 do Caderno Vermelho de Regina Rodrigues.	55
Figura 23: Desenhos de Rodrigues e Tigre, página 6 do caderno de desenho de Regina Rodrigues.	56
Figura 24: Desenho de Tigre, página 8 do caderno de desenho de Regina Rodrigues.	56
Figura 25: Desenhos de Rodrigues e Tigre, páginas 23 e 24 do caderno de desenho de Regina Rodrigues.	57
Figura 26: Caixa portfólio 1991.	61
Figura 27 a, b e c: Trabalhos na caixa portfólio, cerâmica esmaltada, 1986-87. Na sequência da esquerda para a direita: Fêmea, 39X37 12 cm; Ki Tesão, 35X38X10 cm; Dentro de um homem existe sempre um lado mulher, 34x40x13 cm.	61
Figura 28 a, b e c: Série pratos, cerâmica esmaltada, 19 cm de diâmetro cada, 1989. Na sequência da esquerda para a direita: Prato I, Prato III e Prato VIII.	61
Figura 29: Algumas das peças em crochê que Rodrigues chamou de protótipo.	64
Figura 30: Trabalho de Regina Rodrigues, incrustado na parede da sala dos fornos na Oficina de Cerâmica do Centro de Artes da UFES, aproximadamente 20x100 cm.	70
Figura 31: À esquerda, sobre a bancada dos fornos de teste na sala de pesquisa, ao lado dos exercícios feitos pelos alunos das disciplinas, uma das experiências realizada por Rodrigues.	70
Figura 32 a, b e c: Paisagem ao redor do Cento de Artes, UFES.	75
Figura 33: Regina Rodrigues. Detalhe da instalação Gravetos, 1993. Galeria Espaço Universitário .	78
Figura 34: Falésias no distrito de Nova Almeida, município de Serra, região da Grande Vitória.	82
Figura 35: Detalhes da falésia da praia de Nova Almeida, Serra, ES.	82

Figura 36: Fragmentos de terra retirados das falésias de Nova Almeida, arquivados em caixinhas de acrílico (aproximadamente 7x3 cm cada caixa). Material encontrado em uma caixa de sapato na Oficina de Cerâmica da UFES.	82
Figura 37: Amostras das terras coletadas na pesquisa Materiais Argilosos Existentes na Região da Grande Vitória.	84
Figura 38: Regina Rodrigues, detalhe dos módulos, 1995.	84
Figura 39: Regina Rodrigues, vista parcial da instalação <i>Contorno</i> , na exposição Regina Rodrigues, Cerâmicas. Galeria Homero Massena, 2006.	84
Figura 40: Imagem e transcrição de trecho do Caderno Vermelho de Regina Rodrigues	85
Figura 41: Vista dos arredores do castelo de Montemor-o-Novo.	86
Figura 42: Vista dos arredores do castelo de Montemor-o-Novo.	86
Figura 43: Argila <i>in natura</i> , teste de plasticidade e retração das argilas do Castelo de Montemor-o-Novo.	86
Figura 44: Testes de cor das argilas do entorno do Castelo de Montemor-o-Novo.	86
Figura 45: Detalhe do tubo de ensaio com os rolinhos de argila, encontrado no armário do quartinho dos fundos. Aproximadamente 8 cm de diâmetro x 1 metro de comprimento.	88
Figura 46: Detalhe de caixa de vidro presa a parede com rolinhos de argila.	89
Figura 47: Ensaio na parede da sala de cerâmica da UFES. Aproximadamente 6,5 x 40 x 0,5 cm ...	90
Figura 48: Detalhe do ensaio na parede da sala de cerâmica da UFES	90
Figura 49: Detalhe do ensaio na parede da sala de cerâmica da UFES.	90
Figura 50: Regina Rodrigues, <i>Prospecção</i> , 1999. Argila aprox. 6,5 x 400x 0,5 cm. Casa Porto das Artes Plásticas.	91
Figura 51: Detalhe da obra <i>Prospecção</i> , Casa Porto das Artes Plásticas, 1999.	91
Figura 52: Planta da Galeria Matias Brotas Arte Contemporânea, com a localização da obra <i>Prospecção</i> em vermelho.	93
Figura 53: Planta da Galeria de Arte Espaço Universitário com a localização da obra <i>Prospecção</i> em vermelho, na mostra <i>Nomadismo e Territorialização</i>	93
Figura 54: Vista da obra <i>Prospecção</i> na exposição, <i>Uma Oleira de Vida Inteira</i> . Ao fundo, vista da obra <i>Em Torno De</i>	94
Figura 55 a, b e c: Regina Rodrigues, sem título, 2015, crochê em fio de cobre, 3x0,08m, trabalho reapresentado na mostra <i>Uma Oleira de Vida Inteira</i> , Galeria de Arte Espaço Universitário.	96
Figura 56: Imagem e transcrição de detalhe da página 20 do Caderno Vermelho de Regina Rodrigues.	99
Figura 57: Crochê com fio de seda.	100
Figura 58: Crochê com fio de cobre.	100
Figura 59: Crochê com fio de rami.	100
Figura 60: Imagem e transcrição de trecho da página 21 do Caderno Vermelho de Regina Rodrigues.	101
Figura 61: Detalhe da página 1 do caderno de anotações de Regina Rodrigues.	102
Figura 62: Imagens de trecho da página 23 do Caderno Vermelho de Regina Rodrigues.	103
Figura 63: Imagens e transcrição de trecho da página 23 do Caderno Vermelho de Regina Rodrigues.	104
Figura 64: Imagem e transcrição de trecho da página 9 do Caderno Vermelho de Regina Rodrigues	106
Figura 65: Imagem e transcrição de trecho da página 39 do Caderno Vermelho de Regina Rodrigues.	107
Figura 66: Imagem e transcrição de trecho da página 48 do Caderno Vermelho de Regina Rodrigues.	108
Figura 67: Regina Rodrigues, <i>Gozo 1</i> , crochê com fio de cobre e cerâmica, 140x13x10 cm. Exposição <i>De Amores e Utopia</i> , Galeria Ana Terra. Trabalho premiado com menção honrosa no Concurso Internacional de Cerâmica de L'alcora, 2009.	109
Figura 68: Regina Rodrigues, <i>Gozo 2</i> , crochê com fio de cobre e cerâmica, 135x10x12 cm. Exposição <i>De Amores e Utopia</i> , Galeria Ana Terra.	109

Figura 69: Regina Rodrigues, <i>Gozo 3</i> , crochê com fio de cobre e cerâmica, 144x11x4,5 cm. Exposição <i>De Amores e Utopia</i> , Galeria Ana Terra.....	109
Figura 70: Vista parcial da exposição <i>Opacidade e Transparência</i> , Galeria de Arte e Pesquisa, GAP/UFES, 2012.	112
Figura 71: Imagem e transcrição de trechos das páginas 6 e 7 do caderno azul.	118
Figura 72: Copos produzidos no torno por um oleiro, utilizados por Rodrigues na confecção dos objetos em cerâmica.	120
Figura 73: Estudos com peças de argila e objetos de vidro de laboratórios de química.....	120
Figura 74: Testes de encaixe com peças de argila e vidros de laboratório.	120
Figura 75: Testes de encaixe com peças de argila e vidros de laboratório.	120
Figura 76: Estudo com peça de argila e vidros de laboratório.	121
Figura 77: Estudo de peças em cerâmica.....	123
Figura 78: Estudo de possibilidades de encaixe com peças de cerâmica e vidros de laboratório.	123
Figura 79: Estudo com duas peças em cerâmica.	124
Figura 80: Medindo os orifícios da cerâmica para realizar a peça em vidro sob medida para o encaixe.	127
Figura 81: Medindo os orifícios da cerâmica para realizar a peça em vidro sob medida para o encaixe.	127
Figura 82: Modelagem da forma a partir da peça em cerâmica.	127
Figura 83: Modelagem da forma a partir da peça em cerâmica.	127
Figura 84: Modelagem da forma a partir da peça em cerâmica.	128
Figura 85: Regina Rodrigues, trabalho apresentado na mostra <i>Opacidade e Transparência</i> , 2012, na Galeria de Arte e Pesquisa, GAP/UFES Foto tirada em São Paulo na Zero Um Cristais.	129
Figura 86: Regina Rodrigues, <i>Transparência e Opacidade 8</i> . Cerâmica e vidro sobre almofada, 12x60x30 cm. Menção honrosa no 33º Concurso Internacional de Cerâmica de L'Alcora. 2013. Museu Nacional de Cerâmica de A'Lacora, Castellón, Espanha.	130
Figura 87: Regina Rodrigues. Obra da série <i>Opacidade e Transparência</i>	131
Figura 88: Regina Rodrigues. Obra da série <i>Opacidade e Transparência</i>	132
Figura 89: Regina Rodrigues modelando trabalhos em argila durante a licença capacitação, <i>As Terras do Castelo</i> , em Montemor-o-Novo, 2013.....	136
Figura 90 a e b: Regina Rodrigues, estudo das possibilidades de montagem com os módulos em cerâmica realizados na Escola de Belas Artes de Lisboa, 2014.	137
Figura 91: Regina Rodrigues, objetos em argila construídos a partir da modelagem manual na Escola de Belas Artes de Lisboa, 2014.	137
Figura 92: Regina Rodrigues, objetos em argila construídos a partir da modelagem manual na Escola de Belas Artes de Lisboa, 2014.	137
Figura 93: Detalhe e transcrição de página da Caderneta de Florzinha de Regina Rodrigues.	138
Figura 94: Cabaça dinossauro.	139
Figura 95: Tubérculo.	139
Figura 96: Tubérculo.	139
Figura 97: Cabaças.	139
Figura 98: Regina Rodrigues exercitando a técnica de modelagem com o maçarico.	141
Figura 99: Regina Rodrigues exercitando a técnica de modelagem com o maçarico.	141
Figura 100: Convite da exposição <i>Transumância: atmosfera</i>	143
Figura 101: Convite da exposição <i>Transumância: precipitação</i>	143
Figura 102: Convite da exposição <i>Transumância: cerâmicas e vidros</i>	143
Figura 103: Desenho realizado no quadro negro, durante diálogo com a orientadora Teresa Almeida.	144
Figura 104: Detalhe da trama criada por Rodrigues com os anéis de vidro e o crochê com fio de cobre.....	144
Figura 105: Regina Rodrigues, s/t, exposição <i>Uma Oleira de Vida Inteira</i> , Galeria de Arte Espaço Universitário.....	145

Figura 106: Regina Rodrigues s/t, vidro e fio de cobre, aproximadamente 30x20x60 cm. Reapresentado na exposição <i>Uma Oleira de Vida Inteira</i> , Galeria de Arte Espaço Universitário, 2015.	145
Figura 107; José Luiz Liberato modelando com o maçarico os objetos idealizados por Regina Rodrigues.	146
Figura 108; José Luiz Liberato modelando com o maçarico os objetos idealizados por Regina Rodrigues.	146
Figura 109: Gotas de vidro sendo preenchidas com diferentes materiais sobre a bancada de trabalho na VICARTE.	147
Figura 110: Gotas de vidro com os materiais sobre a bancada de trabalho na VICARTE.	147
Figura 111: Regina Rodrigues s/t, vidro e outros materiais, cada peça tem aprox. 150X8 diâmetro cm, 2015. Trabalho reapresentado na exposição <i>Uma Oleira de Vida Inteira</i> . Galeria de Arte Espaço Universitário.	147
Figura 112 a, b, c e d: Detalhe de algumas gotas exposta na Galeria de Arte Espaço Universitário. Da esquerda para a direita: vidro e areia; vidro e enxofre; vidro e fio de cobre picado, vidro e água.	148
Figura 113: Peça em cerâmica impermeabilizada com jornal molhado para ser usada como molde para o vidro.	148
Figura 114: Vidro sendo soprado sobre a peça de cerâmica.	148
Figura 115: Vidro sendo soprado sobre a peça de cerâmica	149
Figura 116: Regina Rodrigues, cerâmica e vidro. Obra da série <i>Transumância: atmosfera</i> .	150
Figura 117: Regina Rodrigues, cerâmica e vidro sobre sal. Obra da série <i>Transumância: atmosfera</i> , exposição <i>Uma Oleira de Vida Inteira</i> , Galeria de artes Espaço Universitário, 2015.	150
Figura 118: Regina Rodrigues, cerâmica e vidro sobre sal. Obra da série <i>Transumância: atmosfera</i> , exposição <i>Uma Oleira de Vida Inteira</i> , Galeria de artes Espaço Universitário, 2015.	151
Figura 119: Vista parcial da exposição <i>Uma Oleira de Vida Inteira</i> , 2015.	153
Figura 120: Protótipo. Crochê com fio de seda. Fonte: Documentos de processo da artista.	156
Figura 121: Estudo para a série <i>Opacidade e Transparência</i> . Argila e tubos de ensaio.	156
Figura 122: Desenho com lápis aquarela.	156
Figura 123: Sem Título. Cerâmica e crochê com fio de cobre, exposição <i>Uma Oleira de Vida Inteira</i> , 2015.	157
Figura 124 a e b: Detalhes da obra sem título. Cerâmica e crochê com fio de cobre, exposição <i>Uma Oleira de Vida Inteira</i> , 2015.	157
Figura 125: Sem título, Cerâmica e crochê com fio de cobre, exposição <i>Uma Oleira de Vida Inteira</i> , 2015.	158
Figura 126: Protótipo, cerâmica e crochê com fio de cobre. Foto tirada na casa de Rodrigues no início de 2014.	158

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1 CRÍTICA DE PROCESSO: CAMINHO TEÓRICO-METODOLÓGICO DA PESQUISA.....	21
1.1 A CRÍTICA DE PROCESSO E OS DOCUMENTOS AUTÓGRAFOS	22
2 DOSSIÊ REGINA RODRIGUES.....	25
2.1 A COLETA DOS DOCUMENTOS: CAPTURA DE FATOS, VESTÍGIOS E PALAVRAS	27
2.2 DOCUMENTOS COMO TESTEMUNHA DE UMA DINÂMICA CRIADORA.....	31
2.2.1 Cadernos, cadernetas e diários.....	32
2.2.1.1 <i>Cadernos</i>	33
2.2.1.2 <i>Cadernetas</i>	40
2.2.1.3 <i>Diário</i>	42
2.2.1.4 <i>Caderno de desenho</i>	51
2.2.2 Fotografias e arquivos digitais	59
2.2.3 Protótipos	63
2.2.4 O espaço de produção	65
3 INTENCIONALIDADE E TENDÊNCIAS NA POÉTICA DE REGINA RODRIGUES.....	72
3.1 GRAVETOS NO CAMINHO: O TRAJETO COMO IMAGEM GERADORA	73
3.2 PROSPECÇÃO: QUANDO A MATÉRIA FALA	79
3.3 SÉRIE GOZO: ENTRE DORES E AMORES	95
3.4 CERÂMICA E VIDRO: O DEVIR DO FOGO	111
3.4.1 Opacidade e transparência	111
3.4.2 Transumância.....	132
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	152
4.1 UMA OLEIRA DE VIDA INTEIRA.....	152
REFERÊNCIAS.....	160
APÊNDICE A – TABELA DE ADAPTAÇÕES	164
APÊNDICE B – FICHA DE TRANSCRIÇÃO	166
APÊNDICE C – FICHA DE TRANSCRIÇÃO	174
APÊNDICE D – FICHA DE TRANSCRIÇÃO	193

APÊNDICE E – SOBRE REGINA RODRIGUES.....	197
APÊNDICE F – CD COM DOCUMENTOS DO PROCESSO.....	198

INTRODUÇÃO

*O ser sensível é como um espelho d'água encrespando
ao mais ligeiro vento e onde uma pedrinha jogada ao
acaso traça ondas em círculos sempre crescente.*
(Fayga Ostrower)

Para começar...

Tomo a liberdade de escrever esses parágrafos iniciais em primeira pessoa e contar um pouco de minha história justificando o desejo por realizar esta pesquisa. Meu primeiro contato com a cerâmica foi ainda na adolescência, de forma lúdica com aulas de modelagem no atelier da artista Ítala Durão. Era incrível poder transformar a argila na forma que quisesse. Dois anos depois, como estudante de intercâmbio nos Estados Unidos, aquilo que parecia ser uma brincadeira de modelagem começou a ganhar embasamento técnico. Conheci o torno, os fornos, os esmaltes e a queima. O poder de transformação dos materiais pela ação do fogo era fascinante. Quanto mais aprendia, mais queria aprender.

De volta ao Brasil, no difícil momento de decidir “o que ser quando crescer” – angústia que assola a adolescência – não havia mais dúvida, queria ser ceramista. Com o objetivo de continuar estudando cerâmica, ingressei no curso de Artes Plásticas da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), no início da década de 1990. Foi exatamente no decorrer do curso, em meio à vontade de fazer, de criar, de aprender, que surgiu um incômodo. Enquanto nas aulas de cerâmica conhecia o trabalho de artistas renomados como Paul Gauguin, Pablo Picasso, Juan Miró, Marc Chagal, entre outros, que se aventuraram experimentando a cerâmica naquela primeira metade do século XX, nas aulas de história da arte, pouco se mencionava sobre a cerâmica além dos vasos e ânforas dos gregos da Antiguidade clássica. O material bibliográfico ao qual tinha acesso também não me satisfazia. A literatura disponível sobre cerâmica, em sua maioria, estava voltada para questões técnicas, enquanto os catálogos de exposições traziam imagens de obras fascinantes de artistas ceramistas brasileiros como Norma Grimberg, Adel Souki, Shoko Suzuki, Francisco Brennand, Kimi Nii. Na conversa com as pessoas, em geral, todas as vezes que a palavra cerâmica era mencionada se reportavam apenas a vasos, potes e artesanatos regionais. Desejava que a cerâmica fosse vista além de suas funções utilitárias, queria que essa produção de arte, que me fascinava tanto, tivesse

visibilidade e estivesse ao alcance de todos. Foi esse incômodo que me despertou a vontade de deixar registros, para futuros pesquisadores e historiadores, sobre o fazer cerâmico enquanto linguagem poética.

A sugestão do objeto de estudo – o processo de criação de Regina Rodrigues – teve origem no Grupo de pesquisa do Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (LEENA-UFES) que reúne pesquisadores interessados nos processos construtivos de obras de arte. A proposta era abarcar a produção da artista mineira Regina Rodrigues residente por mais de vinte anos em terras capixabas. Em um primeiro momento, fiquei receosa em relação ao tema, pois possuía certa proximidade com a artista. Fui aluna, monitora e substituta de Rodrigues na UFES. Acompanhei e até colaborei na produção de algumas de suas obras. Ao longo dos anos, continuamos em contato e uma amizade se formou em torno do nosso interesse comum pela cerâmica.

Diante dessa situação, foi necessária muita atenção, clareza e cuidado quanto à minha posição frente a este estudo. A própria metodologia da pesquisa colaborou com a delimitação da fronteira entre a amiga e a pesquisadora. A Crítica de Processo me indicava o caminho dos documentos materiais. Portanto, iniciei este estudo ciente de que não poderia e não deveria ignorar minhas lembranças, mas trabalharia apoiando minhas inferências nas informações encontradas nos documentos de processo. Estabeleci um afastamento estratégico para melhor visualizar o percurso da artista e efetivamente conseguir analisar sua produção.

Assim, este estudo busca uma aproximação com a poética de Rodrigues através dos documentos de processo. É uma pesquisa exploratória, descritiva, em cuja investigação se vê a obra de arte a partir de sua construção, seguindo as pegadas deixadas pela artista, buscando a história das obras e trazendo à luz informações sobre seu planejamento, sua execução e desenvolvimento, para melhor compreendermos seu processo de criação. Enfim, buscando acessar tendências e intencionalidades do processo criativo desta artista.

Para atingir tal meta, esta dissertação foi organizada em três capítulos além da Introdução e das Considerações Finais. No primeiro capítulo, Crítica de processo: caminho teórico-metodológico da pesquisa, tratamos de questões referentes à metodologia utilizada na pesquisa, abordando conceitos referentes à Crítica de Processo e sua base fundamentada na Crítica Genética, oriunda dos estudos de

manuscritos literários, e suas particularidades voltadas para os estudos dos documentos processuais vinculados às produções nas artes visuais.

No segundo capítulo, Dossiê Regina Rodrigues, fazemos uma breve apresentação da artista abordando sua formação e descrevendo de forma sucinta sua trajetória. Relatamos, de forma breve, os primeiros contatos com a artista e a forma inusitada como se deu a coleta de material documental, que nos induziu a ampliação do recorte de nossa pesquisa. Na sequência deste capítulo, voltamo-nos para os documentos do processo, os vestígios materiais deixados pela artista ao longo de sua produção. Traçamos uma primeira análise de alguns dos documentos encontrados na pesquisa elaborando um prototexto. Descrevemos, classificamos e entrecruzamos informações contidas nesse dossiê em busca de evidências que nos permitissem inferir sobre aspectos do movimento criador de Rodrigues.

No terceiro e último capítulo, Intencionalidade e tendências na poética de Regina Rodrigues, selecionamos algumas das obras da artista para com as informações contidas nos documentos reescrever sua história, revelando nuances desse processo criativo. Foi necessário, nesse momento, superarmos o desejo de falar de tudo que os registros da artista nos revelavam e fazer um recorte dos índices que queríamos seguir. Vislumbramos uma série de possibilidades, muitas delas foram descartadas, outras permaneceram em nossos arquivos para estudos posteriores e outras protagonizaram esse estudo, ganhando visibilidade nas reflexões aqui apresentadas. Neste capítulo, portanto, apresentamos os processos e percursos referentes a quatro obras/séries, destacando tendências e intencionalidades que aparecem de forma recorrente na poética da artista Regina Rodrigues. Ao escrever sobre o processo de criação dessas obras/séries fizemos aproximações com escritos de filósofos e pensadores que faziam parte da biblioteca pessoal da artista como: Gaston Bachelard, que propõe uma filosofia da poesia, refletindo sobre a imaginação poética e imaginação material; e Fayga Ostrower, que aborda questões relativas à imaginação e criatividade com o enfoque no ser humano.

Nas Considerações Finais, utilizamos a exposição Uma Oleira de Vida Inteira como suporte para nossas últimas ponderações sobre o processo de criação da artista Regina Rodrigues. Últimas, não por crer que se deu conta da complexidade do processo criativo desta artista, mas, principalmente, pela impossibilidade de abraçar na totalidade tão complexo processo interno e social que envolve as

nuances culturais e pessoais do processo de criação. Últimas, dado ao frescor do que se apresenta.

1 CRÍTICA DE PROCESSO: CAMINHO TEÓRICO-METODOLÓGICO DA PESQUISA

A obra de arte se completa na dinâmica de sua mediação com o público. Ela precisa ser vista, sentida – percebida por alguém que a interpreta. No entanto, esse espectador, diante da obra, quase nunca consegue perceber que ela é o resultado de um processo de criação, e se deixa levar pelo que Cecília Almeida Salles chama de “mito da obra que já nasce pronta” (2008, p. 25). A própria criação, muitas vezes, é vista através do mito do “gênio criador” e tida como algo restrito a poucos seres humanos privilegiados.

A curiosidade acerca dos modos de feitura de uma obra de arte não é algo novo. Nesse contexto, os estudos sobre o processo de criação revelam uma faceta do ato criador até então pouco acessível. São os estudos sobre criatividade e concepção artística que vão colocar a obra apresentada ao público como resultado de uma rede de acontecimentos, impulsionando os estudos sobre processo de criação. Cecília Almeida Salles define processo de criação como um:

Percurso sensível e intelectual de construção de objetos artísticos, científicos e midiáticos que pode ser descrito, numa perspectiva semiótica, como movimento falível com tendências, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para a introdução de ideias novas. Um processo contínuo sem um ponto inicial, nem final. Um percurso de construção inserido no espaço e tempo da criação, que inevitavelmente afetam o artista.¹

Portanto, o processo de criação não é algo linear e simplificado, mas sim fruto dinâmico de experiências e vivências do artista inserido no mundo que o afeta, podemos pensar que são sensações e ações mediadas pelo consciente e pelo inconsciente. Por sua vez, as pesquisas que têm como foco o processo de criação investigam os critérios que norteiam as opções com as quais o artista se defronta em busca dos princípios que regem esse processo.

Para fins desta dissertação, e buscando entender o gesto criador da artista Regina Rodrigues, utilizamos a Crítica de Processo como abordagem para uma aproximação com a criação em ato. Acreditamos que, utilizando esta teoria, temos

¹ Texto disponível no site Redes da criação, mantido pela pesquisadora. Disponível em <<http://www.redesdecriacao.org.br/?verbete=36>>, acessado em 30 de julho de 2015

condições de melhor compreender o nosso objeto de pesquisa, considerando não apenas os registros pessoais da artista, mas também como suas mediações e trocas sociais corroboram em seus projetos, sendo determinantes de suas tendências e intencionalidades poéticas.

1.1 A CRÍTICA DE PROCESSO E OS DOCUMENTOS AUTÓGRAFOS

Em busca de estudar o processo de criação, a Crítica de Processo, um desdobramento da Crítica Genética, apresenta-se como possibilidade metodológica para a investigação dessa complexa rede de acontecimentos que envolve a elaboração da obra nas diferentes modalidades da arte. Oriunda dos estudos de manuscritos literários, a Crítica Genética teve sua origem na década de 1960, na França, quando pesquisadores criaram hipóteses sobre as operações de uma escrita em movimento, dando prioridade à produção sobre o produto (GRÉSSILON, 1999). José Cirillo, teórico do Processo de Criação, ao se referir aos primeiros estudos da Crítica Genética, afirma que:

[...] Assim a crítica genética se põe, pois, como uma teoria do movimento, uma estética do não terminado, uma semiótica do movimento que busca estabelecer uma rede de significações que envolvem a obra e seus mecanismos de produção [...]. (CIRILLO, 2009, p. 17).

Essa metodologia de investigação do processo criativo chegou ao Brasil em 1985 e, pouco tempo depois, no início da década de 1990, começou a ter seus conceitos e fundamentos aplicados aos estudos de documentos de outras artes que não só a literatura, como cinema, artes visuais, teatro e dança (CIRILLO, 2009). O termo “manuscrito”, nos estudos literários, era pensado em um campo ampliado de significações, pois também se referia a textos datilografados, digitados e provas de impressão. Nas artes visuais, no entanto, mostrou-se insuficiente para tratar de documentos como esboços, story-boards, maquetes, cadernos de artista e vídeos, gerados pelas diversas áreas artísticas. Para abarcar essa diversidade de suportes, foi adotada a expressão “documentos de processo” para designar os registros materiais deixados ao longo do processo criador (SALLES, 2008). Cecilia Almeida

Salles, pesquisadora que dedica seus estudos ao processo de criação nas artes visuais, define como crítica genética as:

[...] pesquisas que têm como objeto os documentos dos processos de criação e o propósito de compreender aquele percurso específico. São estudos de caso, cuja metodologia enfatiza o olhar retrospectivo, isto é, uma crítica que acompanha e interpreta, com o auxílio de instrumentos teóricos diversos, a história das construções das obras de arte. (SALLES, 2009, p. 69).

Essa linha de pesquisa, que vê o objeto de arte além da obra entregue ao público, busca reconstituir e compreender os diferentes momentos do percurso da criação, utilizando para isso os documentos do processo. Consideramos que o termo documentos do processo designa “[...] todo e qualquer registro do percurso feito pelo artista ou, de modo mais amplo, todo e qualquer registro que nos ofereça informações sobre processos de criação” (SALLES, 2008, p. 89). A materialidade desses registros vai depender das escolhas de cada artista. Portanto, nesta dissertação consideramos como documento qualquer vestígio material: desenhos, textos, fotografias, colagens, arquivos digitais, correspondências, pedaços de objetos, maquetes e protótipos, ou seja, tudo o que foi utilizado pela artista no seu processo criador, que traga evidências, fragmentos do pensamento criador no percurso em direção à concretização da obra (CIRILLO, 2009, p. 14). Essa nova abordagem voltada para as artes utiliza esses documentos como tentativa de se aproximar da gênese da obra.

Salles (2001, p. 17) chama a atenção para a delicada fronteira entre o que está registrado e tudo que de fato acontece, porém não é documentado, colocando o trabalho do pesquisador na dialética entre os limites materiais dos documentos e a ausência de limites do próprio processo. Não estamos diante de um sistema cartesiano, pelo contrário, trata-se de um campo impreciso no qual, cada registro deve ser entendido apenas como um índice, uma evidência desse processo e devem ser analisados a partir de uma dinâmica criadora – a qual deverá ser montada pelo pesquisador sempre, e a partir dos documentos do processo criador do artista estudado.

Nessa dinâmica que envolve os documentos, Almuth Grésillon (1999, p. 31) propõe como tarefa para esse pesquisador organizar um dossiê com os documentos, que habitualmente são chamados de prototexto. Para Cirillo (2010, p.

34), o prototexto é “[...] o conjunto dos documentos mediados pela mente do geneticista, pela sua intencionalidade, o que define um ponto de vista determinado. [...]”. É a partir da análise desse conjunto de informações que o pesquisador constrói hipóteses sobre os caminhos percorridos pelo artista. Segundo Salles (2001, p. 78), é importante observar a relação de cada índice com o todo e se manter atento para a complexidade dessas relações.

Portanto, a Crítica de Processo busca uma interpretação do processo de criação tendo como ponto de partida a obra finalizada, dedicando-se ao acompanhamento teórico-crítico a partir da dinâmica desse processo, centrado na mente do artista e em suas mediações manifestas nos seus documentos de processo.

Assim, seguindo uma proposta de investigação que vê a obra de arte a partir de seu processo de criação, voltamo-nos para os documentos processuais da artista plástica Regina Rodrigues, buscando tornar legível a tessitura de seu movimento criador.

2 DOSSIÊ REGINA RODRIGUES

Regina Rodrigues (1959-) é natural de Araguari, cidade próxima de Uberlândia, no Triângulo Mineiro. Única menina entre quatro meninos, filhos de um fazendeiro e uma costureira. A artista passou a infância entre a fazenda e a cidade. Desde cedo frequentou o conservatório de música em Uberlândia, onde estudou acordeom. Na década de 1970 a família foi morar em Uberlândia para que os filhos pudessem dar continuidade a seus estudos. Rodrigues ingressou no curso de Decoração da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), em 1979. Após os dois primeiros anos básicos, obteve o título de licenciatura e passou a ministrar aulas de musicalização e artes no mesmo conservatório em que estudara. Em 1981, Rodrigues se formou no curso de Decoração e durante os dois anos seguintes, cursou e se formou em Artes Plásticas na mesma universidade.

Imediatamente após a conclusão do curso de Artes Plásticas, Rodrigues prestou concurso na Universidade Federal de Uberlândia e lecionou por dois anos como servidora substituta de sua antiga professora de Cerâmica Mary Di Iório². Nesse mesmo período, participou, juntamente com a artista e professora de desenho da mesma instituição, Lucimar Bello³, de um projeto de intervenção em canteiros de obras, com o objetivo de levar arte para a rotina dos operários. Construiu também, juntamente com os alunos, um grande painel em cerâmica na parede do restaurante universitário da UFU.

Ao término de seu contrato com a Universidade, Rodrigues comprou um forno e montou um pequeno atelier, onde passou a ministrar aulas de cerâmica. Em busca de aperfeiçoamento, Rodrigues mudou-se para São Paulo em 1988 e cursou especialização em Arte Educação, na Universidade de São Paulo (USP). Interessada pela cerâmica, nesse mesmo período, frequentou como ouvinte as aulas

² Mary Di Iório possui Graduação no Curso de Licenciatura em Desenho e Plástica pela Fundação Universidade Mineira de Arte (FUMA) em Belo Horizonte, MG. Lecionou como professora de cerâmica na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Como artista plástica utiliza a cerâmica como meio de expressão em obras nitidamente construtivas que interagem com o espaço (Disponível em: <http://www.marydiiorio.com.br/ceramica_port.htm> Acesso em: 11 dez. 2015).

³ Lucimar Bello é artista plástica, educadora e pesquisadora, vive e trabalha em São Paulo. É doutora em Artes pela ECA/USP e possui pós-doutorado em Comunicação e Semiótica pelo COS/PUC/SP (2001) e pós-doutorado no Núcleo de Subjetividade da PUC/SP (2008) (Disponível em: <http://lucimarbello.com.br/site/?page_id=13>. Acesso em: 16 set. 2015). Bello foi professora de desenho de Rodrigues no curso de graduação na Universidade Federal de Uberlândia, UFU e as duas artistas continuaram se correspondendo desde então.

de cerâmica do curso de graduação, ministradas pela professora Norma Grinberg⁴. A convite de Grinberg, Rodrigues ministrou oficinas de cerâmica em seu atelier no período de férias, atividade que continuou realizando no ano seguinte (RODRIGUES, 2014). De volta a Uberlândia em 1990, Rodrigues retomou as atividades em seu próprio atelier, ministrando aulas de cerâmica e desenvolvendo seu trabalho plástico.

Em 1992, Rodrigues prestou concurso público e foi aprovada como professora do Centro de Artes na Universidade Federal do Espírito (UFES), assumindo, principalmente, a disciplina de Cerâmica. Assim, de 1992 a 2015 residiu na cidade de Vitória, onde atuou como docente nos cursos presenciais e a distância da Universidade. Atualmente é professora da mesma universidade onde cursou a graduação, UFU. Como pesquisadora na UFES, Rodrigues realizou estudos sobre: matérias-primas (materiais argilosos existentes na região da Grande Vitória, 1993-1995); sobre a cerâmica popular capixaba (o espaço de trabalho das paneleiras: intervenções no processo de criação, 2010-2012) e resgatou a memória da cerâmica como disciplina no Centro de Artes (artistas ceramistas nas Universidades do Sudeste brasileiro: um estudo do processo de criação, 2008-2009).

No campo da investigação sobre cerâmica na arte contemporânea, podemos citar sua dissertação de mestrado *Passagem pela passagem: semiotização da obra de Celeida Tostes* (1998) e sua tese de doutorado *Obras em processo: interações comunicacionais no processo de duas ceramistas brasileiras* (2004). Publicou também vários artigos em periódicos destinados à teoria e crítica da arte contemporânea, como, por exemplo, o artigo *Caminhos investigativos na cerâmica* (2009, p. 119-132), no qual analisou registros que acompanham o percurso de produção de obras de diferentes artistas.

Como artista plástica, Rodrigues utilizou como principal meio em suas criações a linguagem cerâmica. Em seus trabalhos a artista explorou o potencial não funcional desse meio, voltando seu interesse para as características próprias dos materiais e técnicas pertinentes ao universo cerâmico. Sua produção plástico/visual

⁴ Norma Grinberg possui Licenciatura em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), Mestrado e Doutorado em Poéticas Visuais pela Universidade de São Paulo (USP), onde atualmente é docente da graduação e pós-graduação, no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes (ECA-CAP-USP). Como pesquisadora investiga o fazer cerâmico, em si, com suas considerações acerca da poética visual e do processo de criação artística. Sua carreira como artista plástica conta com prêmios e menções honrosas em eventos e exposições como o I Salão Paulista de Arte Contemporânea, XXVI Congresso Brasileiro de Cerâmica, entre outros (Disponível em: <<http://normagrimberg.com.br/category/artista/formacao>> Acesso em: 11 dez. 2015).

encontra-se inserida no campo da escultura contemporânea e seus trabalhos já foram expostos e premiados, em âmbito nacional e internacional.

2.1 A COLETA DOS DOCUMENTOS: CAPTURA DE FATOS, VESTÍGIOS E PALAVRAS

Quando o investigador se coloca como um mediador do processo de criação de outrem, é como se lhe fosse possível, num trabalho de arqueólogo, desvelar as camadas de tempo que se interpõem entre a ideia geradora e a obra apresentada ao público. Assim, tal como um prospector de camadas, parte-se para um território instável, de certo modo caótico: os rascunhos e registros dos artistas em seu percurso até a obra.

Assim, quando nos aproximamos da artista em questão para olhar investigativamente seu processo criador, tivemos que nos afastar da relação pessoal anteriormente estabelecida. Porém, vale destacar que foi esta mesma relação pessoal que nos permitiu acesso irrestrito a seus documentos.

Nosso primeiro encontro com Regina Rodrigues para o desenvolvimento desta pesquisa, no início de 2014, foi num momento bastante atribulado. A artista acabara de passar um período hospitalizada e ainda se encontrava fragilizada. Ao mesmo tempo, preparava-se para retornar a Portugal, onde desenvolveria pesquisa pós-doutoral. Inicialmente, nesse encontro, Rodrigues comentou sobre algumas de suas obras, mostrou-nos algumas fotografias, ponderou não ter o hábito de projetar seus trabalhos utilizando o desenho, e ressaltou que não possuía cadernos de artista.

Saímos desse encontro receosos de não dispormos de material suficiente para o desenvolvimento da pesquisa, pois para a crítica de processo tradicional, é necessário ter documentos da criação. No dia seguinte, entretanto, Rodrigues nos contatou para comunicar que havia encontrado um caderno com alguns desenhos e que talvez pudesse ser interessante para a pesquisa.

Realmente, o caderno só continha alguns poucos desenhos, mas apresentava uma série de relatos e anotações que abordavam sua produção. Sobre este caderno trataremos especificamente mais à frente. O fato é que, a descoberta desse material,

que privilegia a escrita e não o desenho, abriu as portas para uma investigação mais profunda sobre outros cadernos, outros textos e uma série de outros documentos que se mostraram mais significativos no processo de criação de Rodrigues do que o próprio desenho em si. A partir daí, surgiram algumas hipóteses sobre o papel dessas reflexões escritas em seu processo criativo.

Encontramo-nos várias vezes nesses poucos dias que antecederam sua viagem para Portugal. Quando interrogada sobre outros cadernos que pudessem conter algum tipo de informação sobre sua produção artística, a resposta era sempre negativa. No entanto, observamos nos encontros com Rodrigues que a mesma, constantemente, fazia uso de um caderno ou uma caderneta para pequenas anotações e consultas. Em sua casa, sobre a mesa do computador, na bancada da TV, em cima da cristaleira sempre se via um caderno à disposição. Com o passar do tempo, pudemos perceber que tais cadernos e cadernetas, que não pareciam ter relação com seu trabalho artístico, aos poucos foram revelando pequenos desenhos e notas que faziam referência a questões relacionadas a seu projeto poético ou a alguma obra específica.

Em uma dessas visitas à residência de Rodrigues, com a intenção de fotografar algumas obras e tirar dúvidas sobre datas de exposições, fomos levados à um pequeno quarto onde havia duas estantes cheia de livros, cadernos, pastas e souvenirs de viagem. Nesse cômodo havia também um armário de quatro portas no qual a artista guardava algumas obras já expostas, trabalhos inacabados e alguns experimentos que ela chamou naquela ocasião de protótipos. Nesse mesmo armário, em pequenas caixas, Rodrigues guardava também objetos de diversas naturezas como: pedras, vidros, peças de cerâmica popular entre outros. Esse quartinho, que para a artista era apenas um depósito, armazenava uma diversidade de material que continha vestígios do seu fazer, elementos de grande importância para nossa pesquisa. Recebemos autorização da artista para visitá-lo outras vezes, mesmo depois de sua partida para Portugal.

Ao longo de toda a pesquisa, nos momentos em que conversávamos sobre seu trabalho, Rodrigues mencionava, de forma despretensiosa, documentos que eram de nosso interesse e que para ela não passavam de mais uma coisa guardada, uma foto, um rabisco, uma obra inacabada, um livro ou texto que, de alguma forma, traziam questões pertinentes às suas obras. Diante da recorrência desse fato supomos que a artista, até então, não tinha consciência plena dos

vestígios que ela mesma deixava ao longo do seu processo de criação e execução de suas obras. Aqui é interessante observar que, como pesquisadora, Rodrigues já havia se dedicado ao estudo de obras de outros artistas que utilizaram a cerâmica como linguagem, tendo como base os documentos de processo. Portanto, falamos de uma artista que tem conhecimento sobre a Crítica Genética e que a utiliza em suas investigações acerca do trabalho de outros artistas ceramistas.

Sobre isso, Salles afirma compreender a dificuldade que muitos artistas enfrentam ao responder sobre seu processo criativo, pois essa resposta envolve questões que fazem parte de uma densa rede de acontecimentos. A autora utiliza as palavras de Paul Valéry:

O espanto ultrapassa tudo, quando percebemos que o autor, na imensa maioria dos casos, é incapaz de se dar conta, ele próprio, dos caminhos tomados e de que ele é detentor de um poder cujo mecanismo ignora. (VALÉRY apud SALLES, 2008, p. 118).

Nesse sentido, acreditamos que a artista, até o início desta pesquisa, não tinha parado para refletir sobre os vestígios que deixava ao longo do seu próprio movimento criador. Talvez isso se deva, em parte, pela maneira entrelaçada como Rodrigues leva seu trabalho plástico, suas atividades docentes e sua vida pessoal. Os vestígios do seu fazer se encontram dispersos em suportes destinados a registros de outras atividades. Supomos também que os momentos em que a artista está em contato direto com a matéria em transformação sejam tão intensos que os demais recursos utilizados ao longo do seu percurso sejam, de certa forma, desprezados por ela. Nasce daqui a hipótese de que o trabalho de Rodrigues é, de certa forma, autobiográfico, onde vida e obra se misturam e se alimentam – o que buscaremos evidenciar ao longo deste estudo.

No início desta pesquisa, não tínhamos a intenção de acompanhar o desenvolvimento dos projetos de Rodrigues que estavam em andamento, mas de forma espontânea isso aconteceu. A artista continuou a nos enviar documentos do seu projeto de pós-doutoramento em Portugal, onde os trabalhos que desenvolvia eram um desdobramento de questões que estávamos pesquisando. Quando Rodrigues retornou ao Brasil, no início de 2015, tivemos acesso a uma série de documentos relacionados a esse período de produção no exterior. Não foi possível, nesse momento, ignorar esse material riquíssimo que traçava um diálogo tão forte e

íntimo como o que já vínhamos analisando. Ficamos com o desejo, e a dúvida, quanto à ampliação do recorte para abarcar também esse novo momento de produção da artista.

Em meados de 2015, Rodrigues solicitou redistribuição da Universidade Federal do Espírito Santo para a Universidade Federal de Uberlândia. Com exposição marcada para setembro na Galeria de Arte Espaço Universitário (UFES), a mesma onde realizou sua primeira exposição em terras capixabas, a artista organizou a mostra intitulada *Uma Oleira de Vida Inteira*. Tal exposição marcou o fechamento de um ciclo que se iniciou com sua chegada à UFES em 1992 e se encerrou em 2015, com seu retorno para Uberlândia. *Uma Oleira de Vida Inteira* não chegou a se configurar como uma retrospectiva, mas evidenciou uma série de questões relacionadas com a poética de Rodrigues, que são de interesse desta pesquisa. Portanto, nosso recorte se estende até o ano de 2015, incluindo a produção de Rodrigues realizada em Portugal e a exposição *Uma Oleira de Vida Inteira*.

Foram necessários vários encontros para garimpar os documentos que fazem parte do dossiê desta pesquisa. Esses encontros também geraram conversas informais e entrevistas gravadas (Apêndices A, B, C e D). Utilizamos as declarações de Rodrigues, conscientes de que a entrevista como documento de processo é um registro editado do ato criador, uma informação mediada pela racionalidade do artista, mas que pode conter informações importantes sobre a criação, como afirma Salles:

Entrevistas, depoimentos e ensaios reflexivos são documentos públicos que oferecem, também, dados importantes para os estudiosos do processo criador; têm, no entanto, um caráter retrospectivo que os coloca fora do momento da criação, ou seja, não acompanham o movimento da produção da obra. (SALLES, 2001, p. 18-19).

Assim, nosso Dossiê é formado por desenhos, protótipos, fotografias, escritos biográficos e outros materiais disponíveis que nos permitiram uma aproximação com a mente criadora da artista. Vale destacar que isso sempre será um recorte fragmentado e incompleto, posta a impossibilidade não só de nos aproximarmos da totalidade das ações da mente criadora em ato, mas também pelas limitações impostas pelas mediações possíveis entre o pesquisador e seu objeto de estudo. No

caso específico de Rodrigues, a forma como se deu a disponibilização ao acesso aos documentos também contribuiu para que se construísse um dossiê genético em constante transformação.

2.2 DOCUMENTOS COMO TESTEMUNHA DE UMA DINÂMICA CRIADORA

Após a coleta dos documentos disponíveis – fase que, de certa forma, continua sempre em aberto, devido à possibilidade de descobrir novos documentos – o crítico de processo, deve, com um olhar relacional, encontrar a sua maneira de manusear e organizar esses documentos de acordo com as suas necessidades e as dos documentos. Salles (2008, p. 65) se refere à “[...] necessidade de o pesquisador encontrar meios visuais de acessar seus documentos que viabilizem o estabelecimento de relações. [...]. Assim, a elaboração do prototexto⁵ com os documentos tem como objetivo torná-los legíveis. O pesquisador, diante do labirinto de informações, deve observar, descrever, classificar e estabelecer relações entre os diferentes documentos. Nesse momento a subjetividade do crítico é inevitável, frente ao acompanhamento crítico-interpretativo desses registros, pois o olhar do pesquisador traz consigo sua visão de mundo e, portanto, sua visão do objeto em estudo (SALLES, 2008).

A seguir, apresentaremos parte do material documental que compõe esse dossiê como uma primeira tentativa de compreender as relações que Rodrigues estabeleceu com esses registros. Buscaremos nesses documentos, índices que direcionaram as escolhas de Rodrigues frente ao seu projeto poético que nos permitem analisar aspectos do seu processo criativo.

Nas reflexões abordadas neste capítulo trataremos apenas de um conjunto de documentos ao qual tivemos acesso na primeira metade da pesquisa. Portanto, outros documentos que foram acrescentados ao dossiê original - dada sua pertinência as análises em curso - serão mencionados no capítulo 3 sem terem sido tratados, de forma mais aprofundada, nestas primeiras considerações.

⁵ Como dito anteriormente, o prototexto é o conjunto dos documentos mediados pelo pesquisador. Essa organização dos documentos de um dossiê se torna um novo texto que norteia a primeira análise e a criação de hipóteses provisórias sobre o processo (CIRILLO, 2010).

2.2.1 Cadernos, cadernetas e diários

Apesar de esta pesquisa ter se iniciado com a negação por parte de Rodrigues em relação à utilização de caderno de artista⁶ como prática em seu processo de criação, descobrimos que a artista possuía uma série de cadernos (Figura 1) que, apesar de não terem como função primeira uma relação direta com sua produção artística, traziam contribuições relevantes para este estudo. Portanto, acreditamos ser importante refletir a respeito da finalidade desses suportes para assim melhor compreendermos a relação da artista com esse material e a natureza de suas anotações.



Figura 1: Cadernos cadernetas e diários de Regina Rodrigues.
Fonte: Documentos de processo da artista. Foto Tatiana Campagnaro.

Louis Hay (1999), quando fundamentou a Crítica Genética, propôs uma classificação desses objetos segundo sua tipologia e função. Nessa classificação, Hay agrupa em uma mesma classe, segundo sua materialidade, cadernos, cadernetas e diários, definindo-os como “[...] páginas que se tornaram solidárias por um processo de submissão fixa (costura, grampeamento, brochura) [...]” (HAY, 1999, p. 6), com o objetivo de assegurar a disponibilidade de todos os seus elementos ao mesmo tempo. No entanto, ele estabelece uma distinção sutil entre esses objetos,

⁶ A expressão “caderno de artista” foi usada por Rodrigues no primeiro encontro dessa pesquisa ao se referir a cadernos utilizados por artistas como suporte para registros e reflexões de atividades criativas.

de acordo com seu tamanho e função. Para Hay (1999, p. 7), os cadernos são um “[...] espaço duplamente interior [...]”. O autor defende a ideia de que o tamanho e formato do caderno tornam seu uso mais apropriado em ambientes internos, diferente das cadernetas, que podem ser facilmente transportáveis. Ele propõe também que o caderno seja compreendido como um suporte para uma escrita intelectual privada, sem nenhum compromisso com espaço público. Portanto, é “duplamente interior”, devido ao ambiente onde o caderno é utilizado e ao caráter íntimo de sua escrita. Já as cadernetas, por seu tamanho reduzido, estão mais propícias à mobilidade e destinadas a anotações que não podem esperar. Os diários, por sua vez, utilizam um sistema de referência apoiado no tempo dos relógios e dos calendários.

No caso dos cadernos e cadernetas de Rodrigues, essa relação entre objeto e função, de acordo com suas características materiais, não se apresenta como uma regra. A maioria de seus cadernos não possui um caráter de uso tão isolado e íntimo, como propõe Hay. São transportados pela artista, independente de seus tamanhos, em suas atividades diárias para diferentes ambientes como salas de aula, reuniões e palestras. Inicialmente, Rodrigues se propõe a abordar um assunto específico em cada caderno, mas dificilmente se mantém fiel a esse propósito e acaba anotando informações sobre diferentes assuntos. É nesse contexto que encontramos, nesses cadernos, informações relevantes sobre seu fazer como artista em meio a assuntos de outras áreas. Essas características, o deslocamento do caderno por diferentes ambientes e a forma improvisada e variada de seus escritos, aproximam os cadernos da função das cadernetas, descritas por Hay como um suporte emergencial para que as informações não se percam. Outra questão a ser destacada é a prática, por parte da artista, de arquivar suportes móveis e folhas avulsas, dentro desses cadernos. Seleccionamos alguns desses cadernos como exemplos que nos possibilitam compreender a relação da artista com esses materiais.

2.2.1.1 Cadernos

O primeiro é um caderno tipo ata, com capa dura preta no formato A4. Internamente, suas páginas vieram de fábrica, pautadas e numeradas (Figura 2).

Nele, antes mesmo da primeira página, encontramos um grande volume de folhas avulsas guardadas, como se este fosse uma pasta. São pautas e ementas de disciplinas do curso de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), assim como trabalhos de alunos e recibos de compra de argila. Todos com data de 2009.



Figura 2: Caderno preto de Regina Rodrigues.

Fonte: Documentos de processo da artista. Foto Tatiana Campagnaro.

Na primeira página deste caderno, algumas anotações sugerem um planejamento de tarefas. Na página dois, escrita com diferentes caligrafias, encontramos uma lista de nomes e endereços de e-mails e nas páginas seguintes, listas de chamada de alunos, assinadas por eles com o próprio punho. Este fato nos levou a entender que Rodrigues não era a única pessoa que tinha acesso a este caderno. Na página 10, observamos registros de uma reunião do Núcleo de Ensino a Distância da UFES (NEAD), datada de 2005. Na página 18, outro registro de reunião do NEAD, só que agora com data de 2009.

Para nossa surpresa, por entre as páginas, no meio do caderno encontramos três folhas avulsas, fixadas entre si com grampo de metal. Trata-se de um texto crítico sobre o trabalho da artista intitulado “Sobre Regina Rodrigues” e sua tradução para o inglês (Figura 3), escrito pela artista plástica Lucimar Bello, em 2009 (Apêndice E). Nele, Bello aborda as paixões cerâmicas de Rodrigues, fala sobre a poética de sua obra, de seu fazer como ceramista e tecelã e também ressalta a importância de suas ações como professora, pesquisadora, e formadora de uma geração de ceramistas.

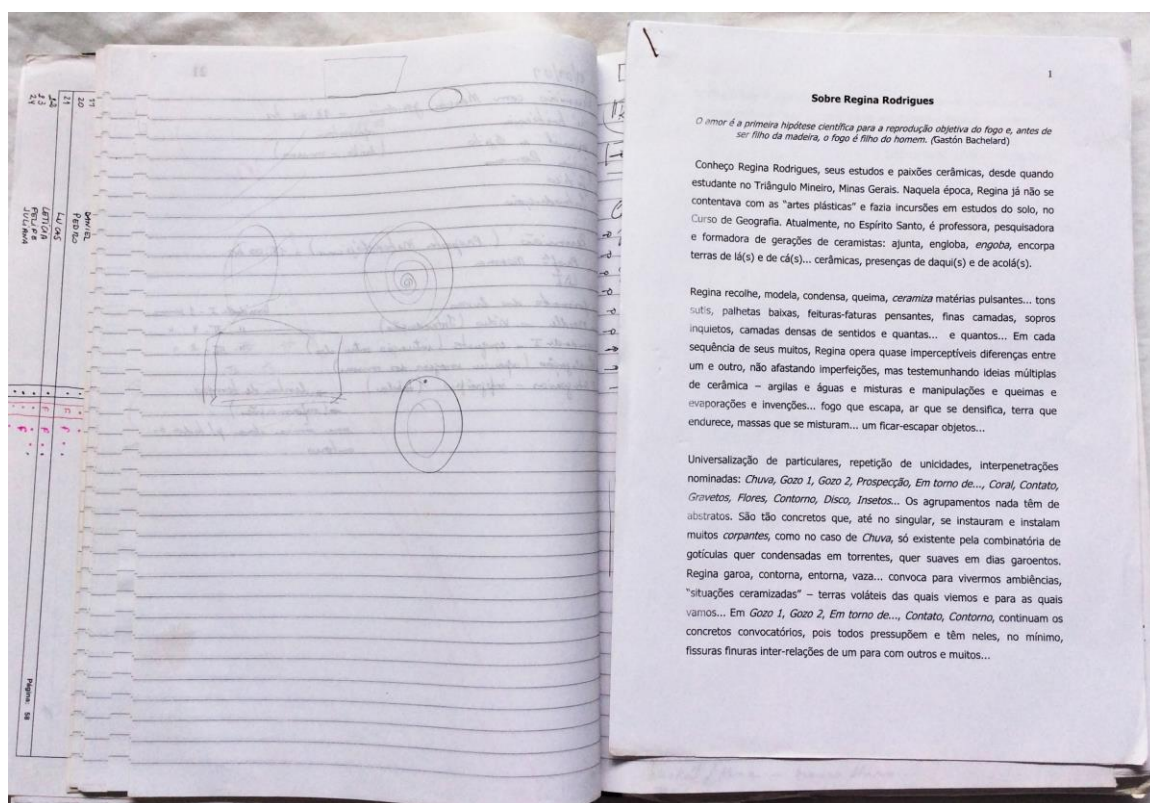


Figura 3: Texto de Lucimar Bello em folhas avulsas fixadas com grampo de metal, arquivadas entre as páginas do caderno de capa preta de Regina Rodrigues.
Fonte: Documentos de processo da artista. Foto Tatiana Campagnaro.

Algumas páginas mais à frente, encontramos outras folhas avulsas. Desta vez, um questionário com perguntas que aparentam ser uma entrevista sobre a produção de painéis de barro em cerâmica, provavelmente destinadas às Paneleiras de Goiabeiras⁷ e/ou artesãos da região de Guarapari⁸, ambos do ES. Mais adiante, uma fotografia (Figura 4) em preto e branco de uma obra realizada com tecelagem, cerâmica, ferro e madeira, sem nenhuma identificação de autoria ou data. Pelo seu aspecto amarelado, a imagem aparentava ser uma foto antiga, mas naquele momento não tínhamos nenhuma pista de quem poderia ser o autor

⁷ As Paneleiras de Goiabeiras são um grupo de artesãs que utilizam técnicas de origem indígena na fabricação artesanal da tradicional panela de barro capixaba. Goiabeiras é o local em Vitória, capital do Espírito Santo, onde esse ofício é desenvolvido por grupos familiares. As panelas são modeladas à mão, queimadas em fogueira a céu aberto e tingidas ainda quentes com tanino, tintura produzida com a casca da árvore do mangue vermelho. O Ofício das Paneleiras de Goiabeiras foi reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 2002 (Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Paneleiras%20de%20Goiabeiras.pdf>> Acesso em: 10 ago. 2015).

⁸ Os artesãos da região de Guarapari trabalham em pequenos espaços de produção às margens da Rodovia do Sol, estrada que liga os municípios de Vitória e Guarapari. Possuem uma produção diversificada de artesanato em cerâmica, incluindo vasos, potes e esculturas. Suas panelas são modeladas no torno e queimadas no forno a lenha.

daquela obra. Posteriormente, em encontro com Rodrigues, descobrimos que tal registro – do qual a artista não se recordava da existência – era um de seus trabalhos do final do curso de graduação, exposto nos corredores da UFU. Segundo a artista, este foi um dos primeiros trabalhos onde associou a cerâmica com a tecelagem (informação verbal)⁹.

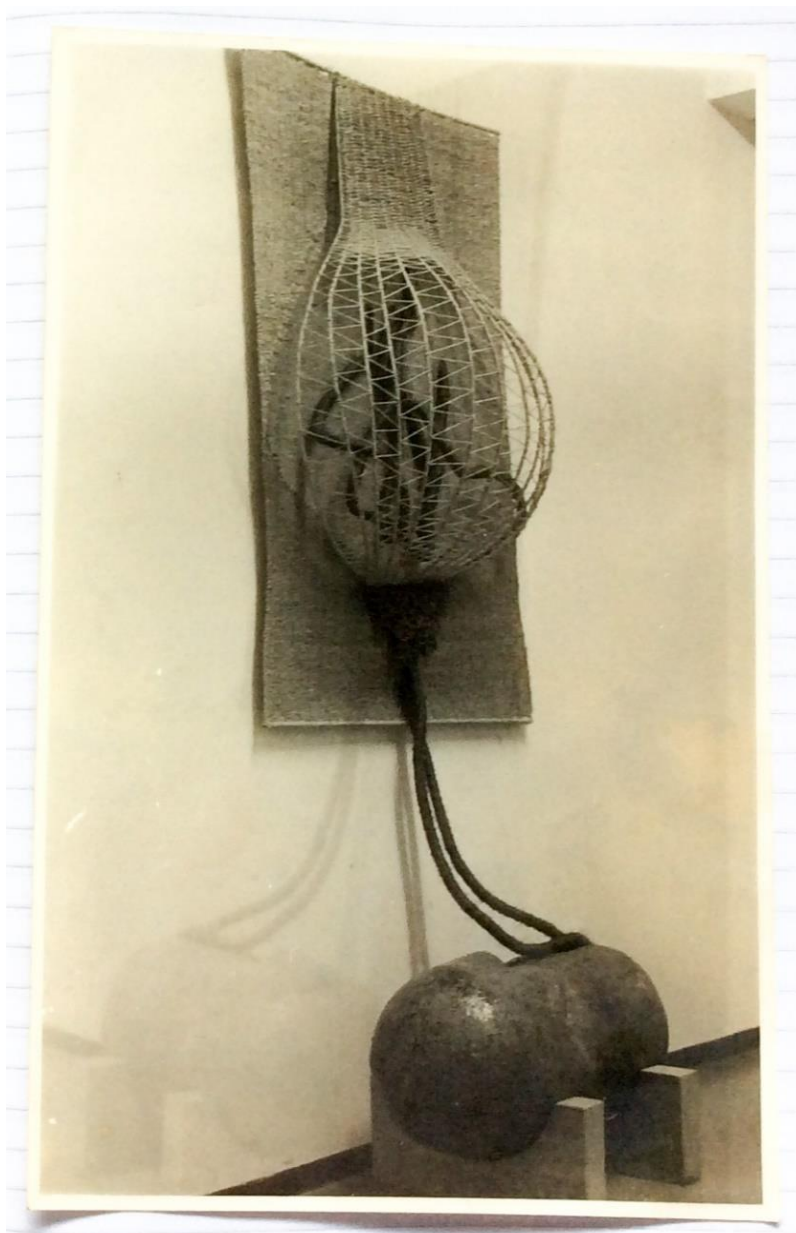


Figura 4: Fotografia encontrada entre as folhas do caderno de capa preta.
Fonte: Documentos de processo da artista. Foto Tatiana Campagnaro.

⁹ RODRIGUES, M. Regina. **Maria Regina Rodrigues:** depoimento [set. 2015]. Entrevistador: Tatiana Campagnaro Martins. Vitória, 2015. 1 arquivo MP3 (01:01:00min.).

Na última página deste caderno, encontramos anotações de uma palestra realizada em 19 de janeiro de 2005, com fórmulas e receitas de preparação de massas cerâmicas. Entre esta última página e a contracapa havia mais algumas folhas avulsas com a logomarca da UFES tratando de assuntos acadêmicos.

No início da identificação e classificação dos documentos, supomos que este caderno fosse um espaço voltado para registros e arquivamento de suas atividades como docente na UFES, pois a maioria dos papéis arquivados, assim como as anotações das primeiras páginas, estavam relacionados com a função de Rodrigues como professora na Universidade. No entanto, este não seguiu sua finalidade inicial e passou a se apresentar como um receptáculo de múltiplas informações, de diferentes áreas de atuação de Rodrigues: como professora, tanto do ensino presencial como a distância; como artista plástica, no texto crítico de Lucimar Bello e na fotografia de seu trabalho plástico; como pesquisadora no questionário sobre o fazer popular da cerâmica capixaba e no seu interesse por dados técnicos sobre preparação de massas cerâmicas. Este caderno nos mostra como a artista não separa essas atividades no seu dia a dia. Elas fazem parte de um todo, que caminham lado a lado, se sobrepõem e por vezes se fundem.

Outra questão que nos chamou a atenção neste caderno – e que é recorrente em outros cadernos analisados – é a falta de sequência temporal dos registros e o intervalo de tempo nas datas registradas. As anotações não seguem ordem cronológica. As primeiras páginas foram usadas em 2005, depois no meio do caderno temos registros de 2009 e nas últimas páginas, os registros são de 2005 novamente. Ou seja, Rodrigues utiliza o início e o fim do caderno em 2005, provavelmente deixa-o parado por quatro anos e volta a utilizá-lo em 2009, ocupando as páginas disponíveis em sua extensão.

O segundo exemplo analisado é um caderno pequeno (21x16 cm) de capa dura azul (Figura 6). A parte interna da capa traz anotações de números de telefone, e-mails, datas e horários de compromissos. Na folha de rosto, encontramos um desenho feito à caneta de um gato e um pássaro, assinado “argentina 19/08/010”. O desenho se estende pela parte interna da capa, onde o corpo do pássaro e as linhas da pauta se alongam e se tornam sinuosas. Interessante notar que em 2010, Rodrigues viajou para a Argentina com o intuito de conhecer o trabalho da artista Vilma Villaverde e que, provavelmente, este caderno tenha sido adquirido nesta

viagem. Ao ser questionada quanto a essa suposição, Rodrigues responde em conversa informal, “não sei, tenho mania de comprar cadernos”.

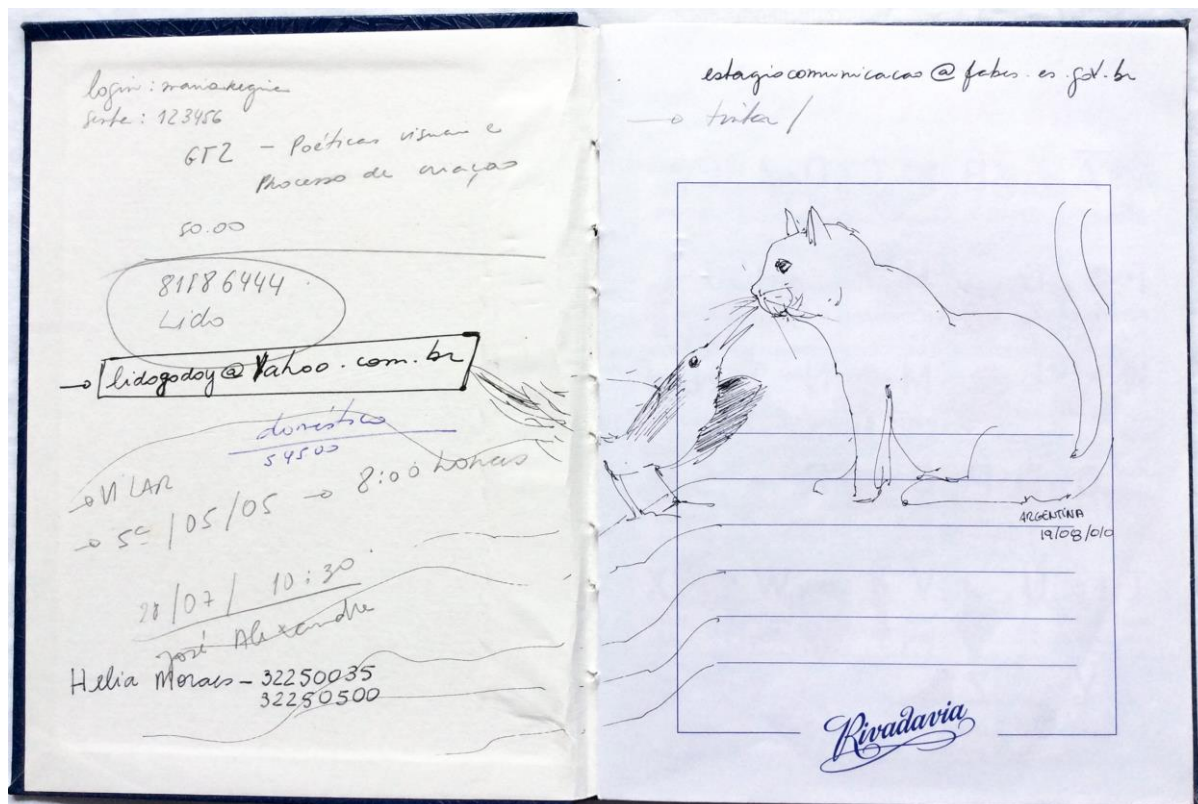
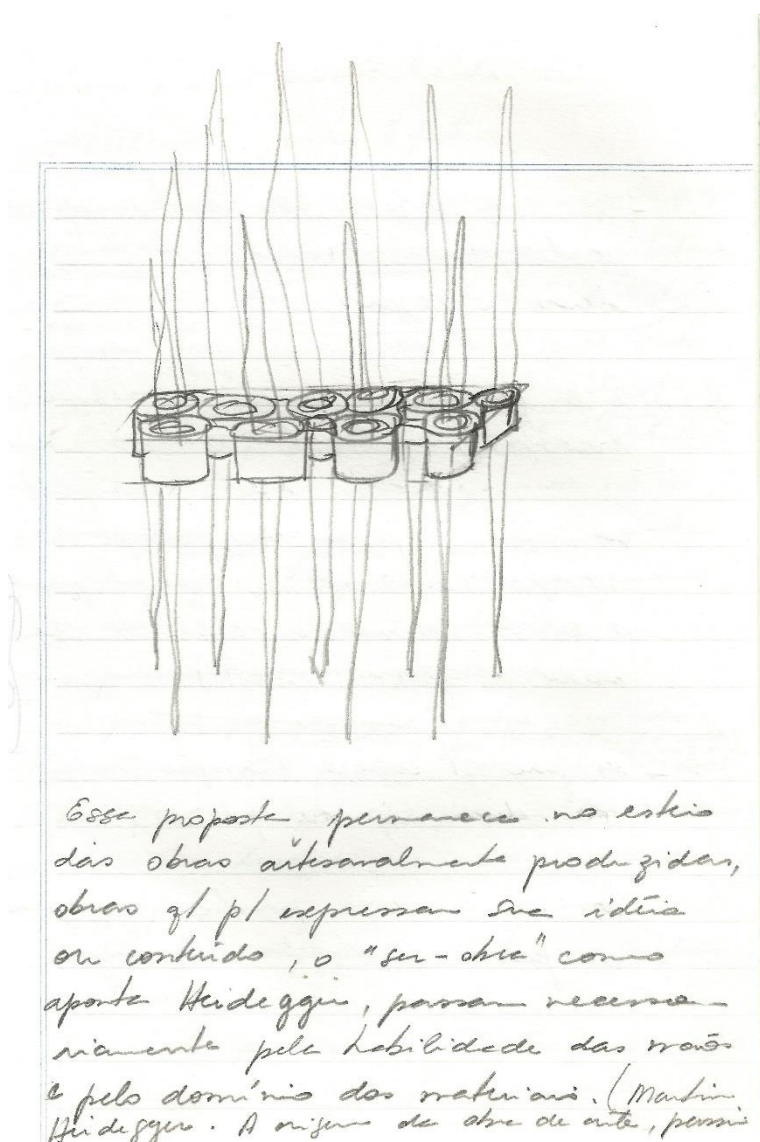


Figura 5: Caderno azul, Regina Rodrigues.

Fonte: Documentos de processo da artista. Foto Tatiana Campagnaro.

A primeira página deste caderno traz uma lista de perguntas com o título “Entrevista com as Paneleiras”. Nas páginas subsequentes, seguimos acompanhando os registros de Rodrigues nos encontros com essas artesãs. Data, nome do entrevistado e as informações obtidas – que não seguiam rigorosamente as perguntas anteriormente programadas – iam se sucedendo, página após página.

Contrastando com essa sequência, nos deparamos com três páginas que abordavam os trabalhos da série *Opacidade e Transparência* (2012). Nelas os textos escritos tratavam de questões materiais, formais e conceituais desses trabalhos. Rodrigues fez uma pausa em seus escritos, esboçou um desenho que sugere uma possível obra e retomou suas anotações fazendo analogias com o pensamento do filósofo Martin Heidegger, em *A origem da obra de arte* (Figura 6).



Essa proposta permanece no esteio das obras artesanalmente produzidas, obras q/ p/ expressar sua idéia ou conteúdo, o "ser-obra" como aponta Heidegger, passam necessariamente pela habilidade das mãos e pelo domínio dos materiais. (Martin Heidegger. A origem da obra de arte [...])

Figura 6: Imagem e transcrição de página do caderno azul de Regina Rodrigues.
Fonte: Documentos de processo da artista. Foto Tatiana Campagnaro.

Observamos que da mesma forma abrupta como interrompeu as entrevistas com as paineleiras, Rodrigues retomou suas anotações sobre o mesmo assunto, como se as três páginas que tratavam sobre *Opacidade e Transparência* não estivessem ali. Ela continuou entrevistando as paineleiras até chegar em uma divisória do caderno, quando o assunto mudou novamente. A artista registrou um cronograma de aulas de História da Arte, priorizando a consolidação do modernismo até a arte contemporânea. Anotou, em seguida, o nome de algumas pessoas e números de telefone e novamente retornou à questão das paineleiras, organizando uma lista de fotos. Desta página em diante, o caderno se tornou suporte para os mais diversos fins: definição de composição de bancas de Trabalho de Conclusão de

Curso (TCC); anotações de datas, horários e registros de reuniões; relatórios de atividades do ensino a distância; definição de datas e horários de voos; lista de pedidos de argila (Figura 7).

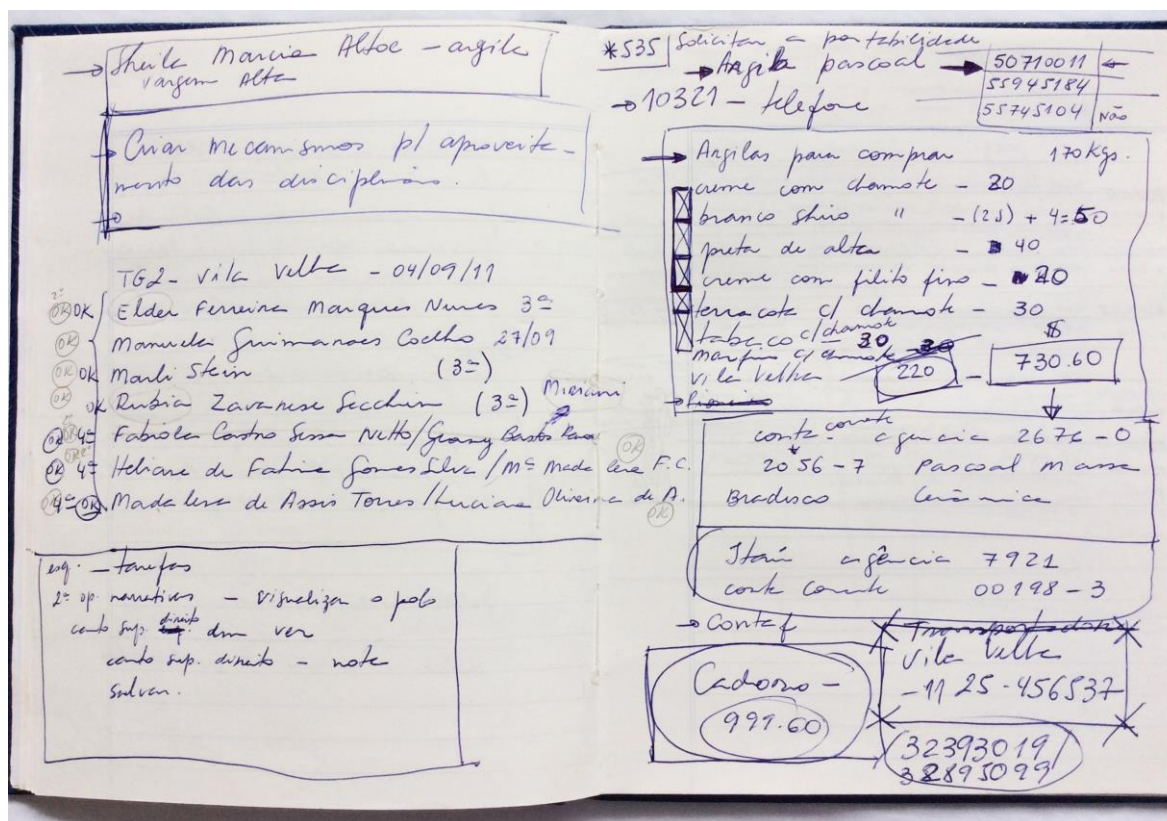


Figura 7: Fotografia de página do caderno azul de Regina Rodrigues.
Fonte: Documentos de processo da artista. Foto Tatiana Campagnaro.

Essa diversidade no conteúdo das anotações aproxima os cadernos de Rodrigues das características das cadernetas citadas anteriormente por Louis Hay, um suporte para receber notas e informações que não podem escapar da memória.

2.2.1.2 Cadernetas

Voltando nosso olhar para as cadernetas de Rodrigues, observamos que essas diferem dos cadernos, nelas não existe um tema inicial condutor dos escritos. Ela utiliza esses suportes para qualquer tipo de anotação que se faça necessária. Assim, suas cadernetas se apresentam como uma grande miscelânea de informações: lista de tarefas; agendamento de compromissos; números de telefone;

anotação de horário e dosagem de medicamentos. Em meio a essas inúmeras informações estão também registros de obras em andamento; rabiscos de ideias para novos trabalhos; receitas de massas cerâmicas e uma série de outros vestígios que trazem indícios de seu percurso rumo à concretização de obras.

A partir de agora, apresentamos a caderneta com capa de florzinha, ou melhor Caderneta de Florzinha (Figuras 8 e 9), tomando-a como exemplo da relação da artista com esse tipo de suporte. A presente caderneta acompanhou Rodrigues durante o ano de 2014, período no qual a artista esteve em Portugal realizando o pós-doutorado. Esta caderneta contém, em meio à pluralidade de seu conteúdo: receitas de massa de grés¹⁰ utilizada nas obras desenvolvidas naquele período; desenhos de obras em andamento com observações sobre seu desenvolvimento; relatos de experiências durante a confecção das obras; análise de espaço para possíveis exposições; desenho de peças prontas e estudo de nomes para o título das obras e preços para comercialização. Todas essas informações que apontam para suas reflexões e tomadas de decisões sobre seu trabalho artístico se encontram dispersas e entrelaçadas com outros tantos assuntos, até mesmo de cunho particular.



Figura 8: Caderneta de Florzinha.
Fonte: Documentos de processo da artista. Foto Tatiana Campagnaro.

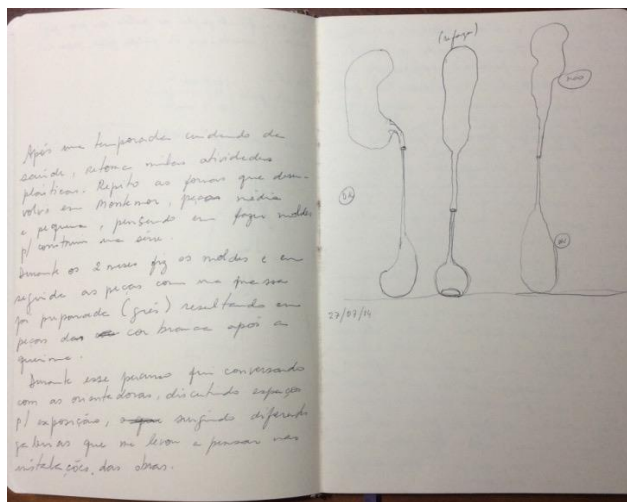


Figura 9: Anotações do interior da caderneta.
Fonte: Documentos de processo da artista. Foto Tatiana Campagnaro.

Analisando todos os cadernos e cadernetas, observamos que, em sua maioria, não são utilizados com o fim específico relacionado ao seu trabalho

¹⁰ Grés – Massa altamente refratária, queimada a uma temperatura próxima de sua fusão. Também conhecida pelo termo inglês *stoneware* (barro-fogo) (GABBAI, 1987, p. 161).

artístico, mas, talvez inconscientemente, a artista deixa, nesses suportes, registros importantes, que contribuem na investigação sobre seu projeto poético. Em meio a tantos cadernos e cadernetas que acompanharam Rodrigues, no ir e vir dos seus afazeres cotidianos, dois cadernos se diferenciam do restante pela forma como foram utilizados. Abordaremos a seguir esses dois cadernos refletindo sobre a relação que artista estabelece com esses suportes.

2.2.1.3 *Diário*

O primeiro, trata-se de um caderno de capa dura vermelha (Figura 10), um pouco menor que o formato A4 (248X190 mm). Em sua capa, foi colado pela artista um adesivo redondo, da marca '3M', utilizado em exames cardiológicos, para fixar os fios dos aparelhos ao paciente.

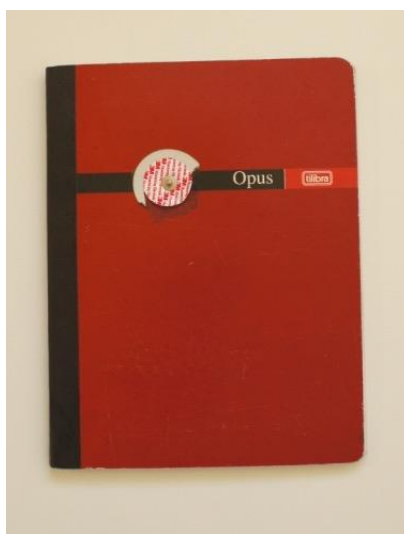


Figura 10: Capa do caderno de Regina Rodrigues.
Fonte: Documentos de processo da artista.
Foto: Tatiana Campagnaro.

Em sua estrutura interna, o verso da capa e o verso da contracapa possuem pautas para registros de índice e informações de organização, que não foram utilizadas pela artista. O miolo deste caderno possui cem folhas brancas de gramatura encorpada (56 g/m²), sem pauta e sem número. De suas cem folhas, apenas vinte e oito foram utilizadas pela artista até o momento desta pesquisa, e em sua maioria somente as páginas do anverso das folhas possuem algum tipo de

registro da artista. As páginas do reverso, quase não foram utilizadas. Para facilitar nossa análise, numeramos ficticiamente as páginas deste caderno, anverso e reverso, de 1 a 56.

O escrito que aparece em azul, no topo da primeira página, “Reunião 02/07 (anotações e comentários)”, se assemelha a um título e sugere que este seja mais um dos cadernos polivalente que Rodrigues levava consigo para reuniões, salas de aula e palestras. No entanto, as palavras e pequenas frases, muitas vezes, conectadas por traços e setas, ou entre parênteses escritas a caneta vermelha sob o suposto título em azul, não nos possibilitou identificar de que tipo de reunião se tratava, nem mesmo de traçarmos uma relação precisa entre as palavras ali contidas (Figura 11).

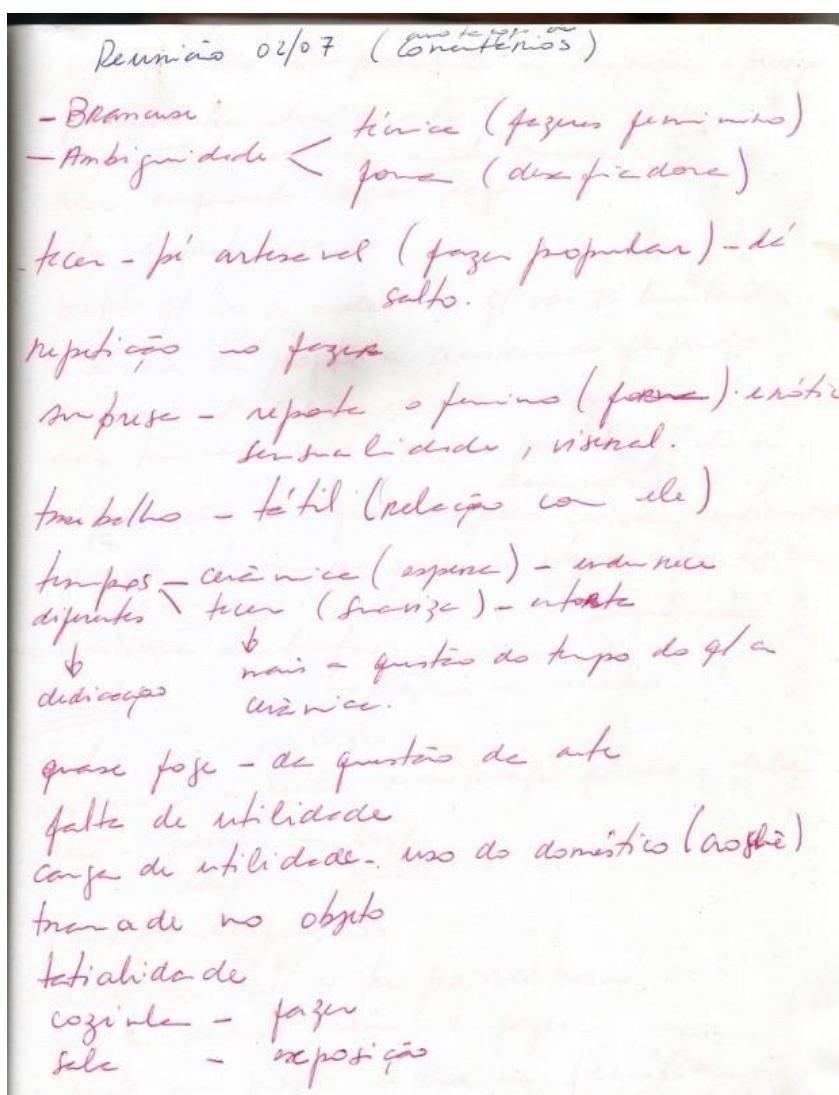


Figura 11: Página 1 do Caderno Vermelho de Regina Rodrigues.
Fonte: Documentos de processo da artista. Foto Tatiana Campagnaro.

Ao folhearmos o restante do caderno em busca de um entendimento acerca de sua temática, percebemos uma heterogeneidade no conteúdo interno, não apenas na forma da escrita, mas também na diversidade de linguagens. Encontramos distribuídos, ao longo das páginas, não apenas textos verbais de diferentes naturezas, mas desenhos e elementos colados como: impressos de correspondências enviadas por e-mails; fotografias; cartões de exposição; bilhetes de viagem e, novamente, o mesmo tipo de adesivo utilizado em exames cardiológicos, que aparece fixado na capa do caderno. Encontramos também uma folha avulsa arquivada em sua última página, com conteúdo impresso da internet, contendo uma fotografia de um trabalho em tecelagem da artista Maria Nepomuceno e endereços de exposições.

Segundo Cirillo (2009, p. 22), de modo geral, os documentos do processo cumprem as funções de armazenagem e experimentação. Sobre a função de armazenagem dos documentos, Salles diz que “[...] aquilo que é guardado e como é registrado varia de um processo para o outro, até de um mesmo artista” (SALLES, 2001, p. 18). Portanto, toda essa diversidade de códigos visuais e verbais que se encontram neste caderno cumprem a função de armazenamento, e alguns deles, trazem também indícios das experimentações realizadas pela artista.

Neste suporte, os registros verbais também não são uniformes, aparecem em algumas páginas a caneta, ora na cor azul, ora na cor vermelha. Porém, em sua maioria, foram feitos à lápis, com uma caligrafia miúda e inclinada, que sugere possivelmente a velocidade do gesto que as gravou sobre o papel. Em algumas páginas, esses registros se configuram como uma lista de palavras, organizadas em tópicos, interligadas por setas, ou explicadas entre parênteses (Figura 11). Algumas palavras aparecem soltas na página, ou destacadas por contorno, acompanhadas ou não por um desenho (Figura 12). Este modo de anotação se configura como uma escrita fragmentada que mais sugere que afirma os pensamentos da artista. Em outras páginas, os textos verbais são contínuos e narram ou descrevem ao longo de toda a página, ou mais de uma página, algum pensamento, reflexão ou situação específica (Figura 13). Esses registros abordam experiências com novos materiais e técnicas; descrevem formas; demonstram o encantamento da artista com novas descobertas; apontam para futuros projetos; falam de limitações, dores físicas e de sentimentos pessoais como, saudade e esperança.

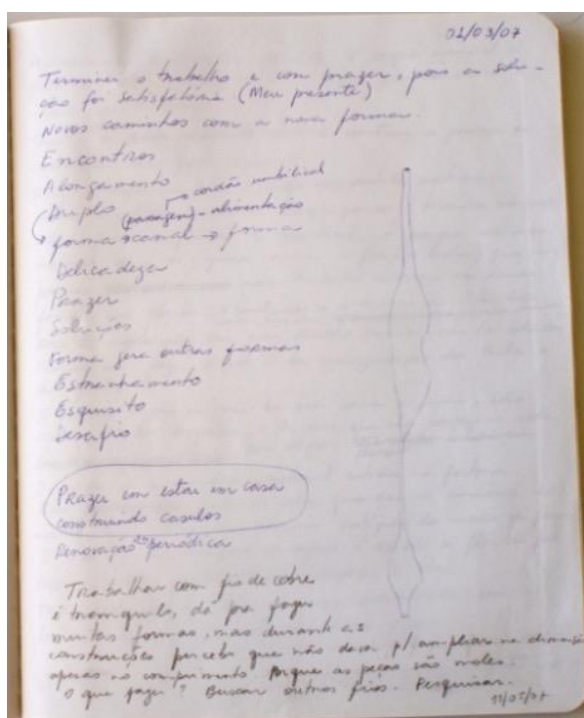


Figura 12: Página 13 do Caderno Vermelho de Regina Rodrigues.
Fonte: Documentos de processo da artista.
Foto Tatiana Campagnaro.

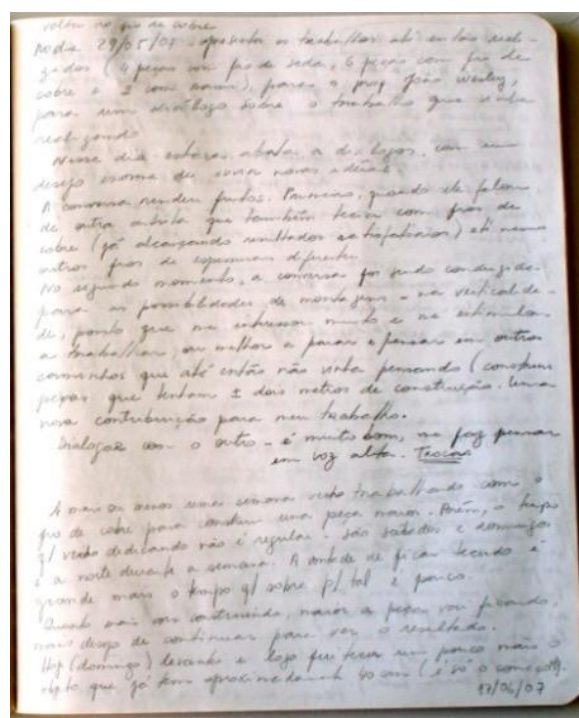


Figura 13: Página 21 do Caderno Vermelho de Regina Rodrigues.
Fonte: Documentos de processo da artista.
Foto Tatiana Campagnaro.

Ao analisarmos a parte inferior da página 9 (Figura 14), uma anotação nos trouxe evidências do significado deste caderno para a artista, assim como nos revelou pistas sobre a relação entre o emaranhado de palavras das primeiras páginas.

Este trecho nos leva a crer que o caderno se coloca como um confidente para a artista. Rodrigues, que até então desenvolvia seus trabalhos plásticos na cerâmica, nesse momento experimenta um novo meio de expressão. O crochê, palavra que aparece escrita, sem destaque entre outras na primeira página, se revela como este meio, “um novo caminho com novas possibilidades”. As indagações feitas pela artista nesse trecho do caderno, “Por que tecer? Tecer pra quê?”, parecem revelar que Rodrigues não tinha total consciência dos motivos que a conduziam nessa nova experiência, nem de onde pretendia chegar. Entretanto, essas incertezas a motivaram a escrever.

Na página 23 (Figura 15), no final de um texto que se inicia com um relato de execução de uma possível obra, Rodrigues escreve sobre sua relação com este caderno e confirma nossas suposições anteriores a esse respeito:

por que tecer?
tecer pra que?

Esse processo me levou a escrever, a ter um caderno de anotações, a pensar, a fazer e a pensar, num contínuo processo de ir e vir.

Um novo caminho com novas possibilidades.

Por que tecer?

Tecer pra quê?

Esse processo me levou a escrever, a ter um caderno de anotações, a pensar, a fazer e a pensar, num contínuo ir e vir.

Um novo caminho com novas possibilidades.

Figura 14: Imagem e transcrição de trecho da página 9 do Caderno Vermelho de Regina Rodrigues. Fonte: Documentos de processo da artista. Foto Tatiana Campagnaro.

Enquanto vou tecendo o meu pensamento, vou tendo o prazer de colocar no papel minhas idéias e emoções.

Criei um ritmo de trabalho que só aprendi com a solidão, com convivência pessoal e particular comigo mesma.

Um diário pessoal e prazeroso.

Enquanto vou tecendo o meu pensamento, vou tendo o prazer de colocar no papel minhas idéias e emoção.

Criei um ritmo de trabalho que só aprendi com a solidão, convivência pessoal e particular comigo mesma.

Um diário pessoal e prazeroso.

Figura 15: Imagem e transcrição de trecho da página 23 do Caderno Vermelho de Regina Rodrigues. Fonte: Documentos de processo da artista. Foto Tatiana Campagnaro.

Este Caderno Vermelho, diferente dos demais analisados nesta pesquisa, se revela como um espaço íntimo, onde a artista desenvolve um diálogo intrapessoal. Para Salles,

A análise de diários ou anotações apontam para certas recorrências do que chama a atenção daquele criador e do modo como o mundo é por ele absorvido. É o mundo mediado pelo olhar daquele artista. O crítico genético conhece, desta forma, o mundo sob uma angulação específica – é o mundo daquele artista, e só dele. Vemos o que foi objeto de sua atenção naquele momento e, principalmente, como ele foi atraído. Ao optar por um certo enquadramento ou angulação, é seu modo de interpretação do mundo que nos está sendo exposto. (SALLES, 2000, p. 81).

A presença constante de data, acompanhando as anotações, geralmente localizadas na parte superior da página, onde se inicia o texto, é mais um indício que aproxima este caderno do caráter de diário proposto por Louis Hay (1999). Segundo sua concepção, o diário se apresenta como um reservatório de textos que revela uma interação entre a noção de tempo e de memória. Os textos dos diários têm, portanto, a capacidade de armazenar o vivido, registrar os acontecimentos de cada dia, em uma escrita passional, que reflete do ponto de vista do sensível, o modo como o autor percebe o mundo.

Entendendo o caderno em análise como um suporte para armazenagem da memória, investigamos o recorte temporal desses escritos. A data registrada na primeira página, “02/07”, dá margem para uma dupla interpretação pois, tanto pode significar o dia dois de julho de um ano indeterminado, como o mês de fevereiro do ano 2007. Como a data seguinte, que aparece em um e-mail colado na página 7, é “15/02/2007” acreditamos se tratar da segunda hipótese, um dia indeterminado do mês de fevereiro de 2007. As últimas anotações do caderno, referentes a uma palestra ministrada por Lalada¹¹, não possui registro de data, mas os desenhos que a antecedem trazem a data de “20/04/09”. Assim, concluímos que o tempo de utilização deste caderno se configurou entre o período que se estende do início de 2007 a meados de 2009.

Ainda observando as datas, e pensando no tempo cronologicamente constituído, percebemos que os registros de Rodrigues mantiveram uma

¹¹ Lalada – Lalada Dalglish – Artista Plástica, pesquisadora em arte latino-americana, escritora do livro *Noivas da seca: cerâmica popular do vale do Jequitinhonha*.

regularidade constante entre os meses de fevereiro e agosto de 2007. A partir deste momento a artista fez uma pausa abrupta e longa em seus registros, só retomando seus apontamentos em 10 de abril de 2009. Esta observação nos permite inferir que, no recorte temporal inicial, existe uma lacuna de um ano e oito meses sem nenhum apontamento da artista neste suporte.

Rodrigues recomeça seus escritos (Figura 16), constatando esse período de ausência e justificando a falta de registro em função de sua produção intensa. A artista volta a escrever retomando anotações anteriores, nesse caso a do dia 1º de julho de 2007, quando relatava sobre o processo de construção de uma de suas peças em andamento. Seus novos apontamentos discorreram sobre esse processo após a obra estar finalizada e apresentada ao público. Ela avaliou os objetivos propostos no início do trabalho, relatou sua satisfação com o resultado e finalizou escrevendo sobre novas ideias e se propondo um novo desafio.

Dia 10/04/09

Depois de uma temporada silenciosa, ou melhor sem escrever sobre o trabalho, mas produzindo compulsivamente, volto a fazer reflexões sobre minhas experiências.

Aqui vou retomar o texto do dia 01/07/07, que escrevo sobre o processo de construção de uma grande obra: um palmo, dois palmos... um metro, dois, três, até 5 metros, quando finalizo a obra no final de 2008, ^(exposição - Matias Brotas) um percurso de um ano de trabalho, resultando em um trabalho delicado e satisfatório. (formas que abria e fechava e ia de encontro a outras formas e como ^{ligar} gotas q/ ligam a outra

Mas apesar do trabalho utilizar um tempo longo, esse foi um momento de grade reflexão, pois enquanto trabalhava com as mãos continuamente, a cabeça também abria espaço p/ pensar outras possibilidades, ou melhor outros desafios - pensar a tecelagem interligada a cerâmica. (Desejo que não saia da minha cabeça), tinha que iniciar esse novo desafio.

"Dia 10/04/09

Depois de uma temporada silenciosa, ou melhor sem escrever sobre o trabalho, mas produzindo compulsivamente, volto a fazer reflexões sobre minhas experiências.

Aqui vou retomar o texto do dia 01/07/07, que escrevo sobre o processo de construção de uma grande obra: um palmo, dois palmos...um metro, dois, três, até 5 metros, quando finalizo a obra no final de 2008 (exposição - Matias Brotas), um percurso de um ano de trabalho, resultando e um trabalho delicado e satisfatório. (formas que abria e fechava e ia de encontro a outras formas como gotas q/ ligam a outra

Mas apesar do trabalho utilizar um tempo longo, esse foi um momento de grade reflexão, pois enquanto trabalhava com as mãos continuamente, a cabeça também abria espaço p/ pensar outras possibilidades, ou melhor outros desafios - pensar a tecelagem interligada a cerâmica. (desejo que não saía da minha cabeça), tinha que iniciar esse novo desafio."

Figura 16: Imagem e transcrição de trecho da página 23 do Caderno Vermelho de Regina Rodrigues.

Fonte: Documentos de processos da artista. Foto Tatiana Campagnaro.

Este diário cumpre a função de armazenar suas ideias e pensamentos, mas se coloca também como espaço importante para suas reflexões e escolhas na construção do trabalho em curso. Como uma espécie de memória fragmentada, porém datada, seus registros se colocam como um movimento dialético onde a artista revisa seus apontamentos e adapta seus procedimentos, em um caminho de transformações rumo ao objeto artístico. São vários os relatos nesse caderno que revelam as experimentações da artista com o crochê, que serão abordados de forma mais aprofundada no capítulo 3.

Os registros neste caderno revelam que o processo criativo de Rodrigues envolve, ao mesmo tempo, uma prática produtiva e uma leitura crítica, assim como a escolha dos meios de expressão à sua disposição. No entanto, seus escritos nos apresentam questões relacionadas ao trabalho plástico de forma entrelaçada com sua vida pessoal. São vários os momentos nos quais Rodrigues, em meio a reflexões sobre o fazer artístico, deixa sua intimidade transparecer revelando suas dúvidas, seus desejos, suas dores e seus amores. Logo no início do caderno, em meio ao caos das primeiras páginas, a artista revela que “existe um projeto interno” (Figura 17).

formatos inesperados
trabalhar até o tempo acabar
fio - conecta com o fazer.
existe um projeto interno - família.

*Formatos inesperados
Trabalhar até o tempo acabar
Fio – conecta com o fazer
Existe um projeto interno – família.*

Figura 17: Imagem e transcrição de trecho da página 3 do Caderno Vermelho de Regina Rodrigues. Fonte: Documentos de processo da artista. Foto Tatiana Campagnaro.

Neste caderno, a vida pessoal e o projeto poético de Regina Rodrigues habitam o mesmo território, onde o sensível impede qualquer delimitação de fronteira entre vida e obra.

2.2.1.4 Caderno de desenho

O outro caderno de Rodrigues, que se diferencia dos versáteis cadernos e cadernetas utilizados para diferentes fins, trata-se de um caderno de desenho de capa preta, tamanho A3 (42x30 cm). De suas 72 folhas de papel tipo Canson branco, apenas as 17 primeiras páginas foram utilizadas.

Este caderno nos foi entregue no dia em que Rodrigues viajou para Portugal, em maio de 2014, quando esta se encaminhava para o aeroporto. Ao receber o material fomos informados que este continha desenhos, tanto de Rodrigues como de Julio Tigre¹². Ao abrimos o caderno interrogamos: “Mas como saber o que é seu e o que é dele?”. Antes de partir Rodrigues respondeu: “Você vai olhar e vai saber, eles são muito diferentes”. A artista folheou as páginas rapidamente dizendo: “Esse é meu, esse é dele, esse é meu e esse é dele ...” (informação verbal)¹³.

Não conseguimos registrar todas as informações passadas pela artista naquele momento de correria, tampouco tivemos a clareza para identificar com precisão a autoria das imagens. De fato, reconhecemos alguns desenhos lineares, planos, com o traçado fino e claro, semelhantes aos encontrados nos demais cadernos e cadernetas da artista, que supomos serem de sua autoria. Pressupomos também que os desenhos mais elaborados, utilizando uma estruturação geométrica para criar a ilusão de volume nas figuras, assim como as aquarelas, fossem de Tigre, artista com amplo domínio sobre as técnicas do desenho e experiência no campo da pintura. No entanto, esses trabalhos (os que supomos serem de Rodrigues e os que acreditávamos serem de Tigre) se intercalavam, se sobrepunham e se mesclavam ao longo das páginas, sem uma linha de fronteira precisa que pudesse definir onde acabava o grafismo de um e começava o do outro. Passamos todo o período em que a artista esteve no exterior tentando compreender este caderno, momento em que surgiram algumas questões como: Por que Rodrigues teria adotado um caderno de desenho, prática que até então não havia

¹² Julio Tigre é artista plástico graduado pela Universidade Federal do Espírito Santo. É doutorando no programa: Languages y Poéticas en el Arte Contemporáneo na Universidade de Granada, Espanha, desde 2007. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Escultura, Instalação, Video/instalação e Intervenção urbana (Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4239663Z6>>. Acesso em: 29 jan. 2016). Foi companheiro de Regina Rodrigues até 2014.

¹³ Informação verbal em conversa informal entre Regina Rodrigues e Tatiana Campagnaro.

sido utilizada? O que este material significava no processo de criação da artista? Qual a participação de Tigre neste contexto?

Nas duas primeiras folhas, os registros de data e hora que acompanhavam os desenhos, 21:20 de 31/07/11 e 12:40 de 01/08/11, demarcavam o início da utilização deste suporte no ano de 2011 (Figuras 18 e 19). Nessa época, Rodrigues iniciou a execução do projeto *Opacidade e Transparência*, premiado no edital bolsa ateliê 2011, pela Secretaria de Cultura do Espírito Santo (SECULT). Foi a partir desse projeto que a artista iniciou seus trabalhos utilizando a cerâmica e o vidro. Teriam, esses desenhos, uma relação direta com o projeto *Opacidade e Transparência*? Por que os desenhos que sempre apareceram de forma casual, com uma representação simples e de forma plana, neste caderno recebiam um tratamento diferente? Qual lugar o desenho ocupa no processo de criação de Rodrigues?

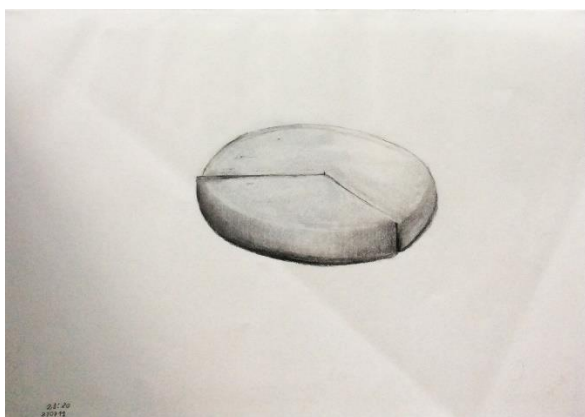


Figura 18: Página 2, do caderno de desenho de Regina Rodrigues.
Fonte: Documentos de processo da artista. Foto Tatiana Campagnaro.

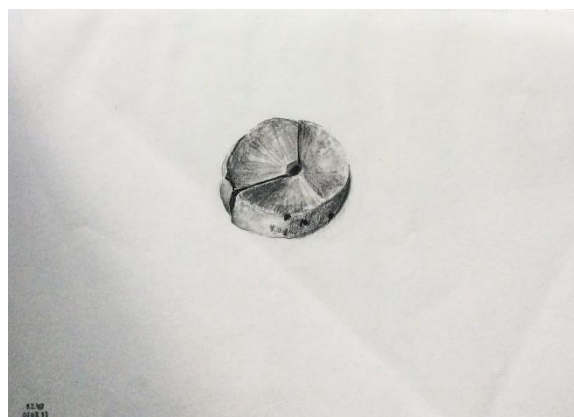
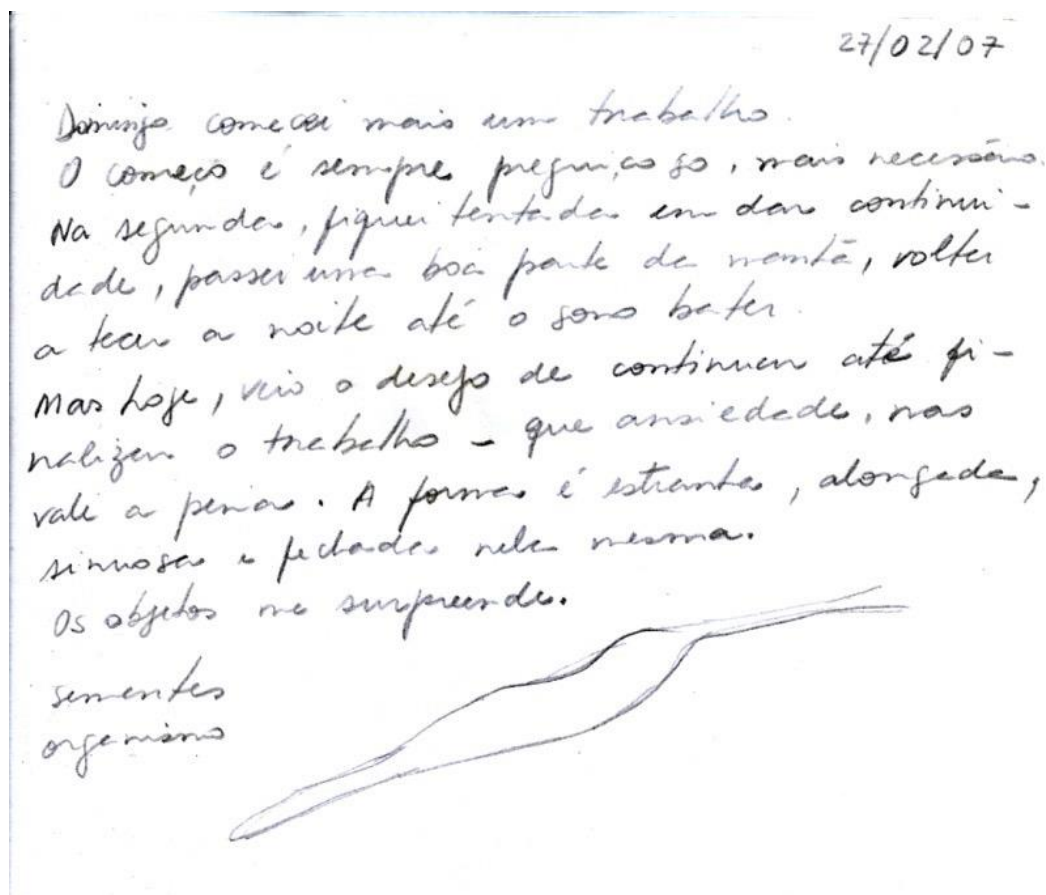


Figura 19: Página 4, do caderno de desenho de Regina Rodrigues.
Fonte: Documentos de processo da artista. Foto Tatiana Campagnaro.

Assim, na busca por respostas para essas questões, retornamos aos desenhos realizados por Rodrigues em outros cadernos. No caso do Caderno Vermelho, utilizado como diário, a maioria dos desenhos aparecem acompanhados de relatos posteriores à execução do objeto representado. Na página 9 do Caderno Vermelho (Figura 20), Rodrigues relatou sobre seu humor no início de um novo trabalho, escreveu sobre o tempo dedicado a ele e o desejo de finalizá-lo. Descreveu, ainda, a forma que estava construindo, esboçou um desenho e sugeriu sua semelhança com formas da natureza. Neste trecho do caderno, o desenho se

mostrou como registro visual de um trabalho em andamento e não como projeto de algo a ser executado.



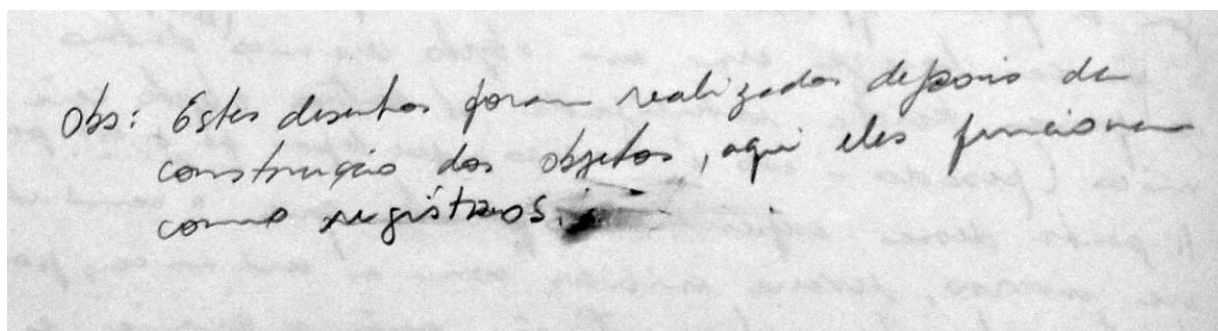
"27/02/07

Domingo comecei mais um trabalho.
 O começo é sempre preguiçoso, mas necessário.
 Na segunda, fiquei tentada em dar continui-
 dade, passei uma boa parte da manhã, voltei
 a tecer a noite até o sono bater.
 Mas hoje veio o desejo de continuar até fi-
 nalizar o trabalho - que ansiedade, mas
 vale a pena. A forma é estranha, alongada,
 sinuosa e fechada nela mesma.
 Os objetos me surpreende.
 Sementes
 Organismo

Figura 20: Imagem de um trecho da página 9 do Caderno Vermelho de Regina Rodrigues.
 Fonte: Documentos de processos da artista. Foto Tatiana Campagnaro.

Em outro momento, ainda no Caderno Vermelho, a artista fez questão de deixar uma breve nota sobre os desenhos ali representados (Figura 21). Rodrigues utilizou esses desenhos com a função de registro, pois foram realizados após a

confeção dos objetos. Este escrito da artista, juntamente com seu depoimento em nosso primeiro contato, quando nos afirmou que não projetava suas peças com desenhos, indicava-nos que Rodrigues, provavelmente, fazia uso dessa técnica tão somente após a realização de seus trabalhos. Mas se essa função dos desenhos fosse uma regra, por que então Rodrigues precisaria afirmar para si mesma essa questão?



Obs.: Estes desenhos foram realizados depois da construção dos objetos, aqui eles funcionam como registros.

Figura 21: Imagem e transcrição de trecho da página 48 do Caderno Vermelho de Regina Rodrigues
Fonte: Documentos de processos da artista. Foto Tatiana Campagnaro.

De fato, nem todos os desenhos realizados pela artista cumprem esse papel. Encontramos, não só no caderno diário, mas também em outros cadernos, desenhos de possíveis obras que nunca chegaram a ser executadas, ou que foram apenas parcialmente realizadas, guardadas e/ou modificadas. Como é o caso do desenho já mencionado anteriormente (Figura 6), encontrado no caderno azul juntamente com o texto sobre o trabalho *Opacidade e Transparência*. Enquanto o texto verbal tem uma roupagem de proposta de trabalho, o desenho que o acompanha é uma possibilidade de obra, que nunca chegou a ser realizada. O desenho, neste caso não é um registro do que foi feito, ou do que se está fazendo, mas sim de algo que poderia vir a ser feito. Ou seja, o registro de uma ideia.

Em outro desenho, realizado no rodapé de uma página do Caderno Vermelho (Figura 22), a artista também registrou por escrito a não realização da obra desenhada e sugeriu uma adequação de materiais para sua realização.

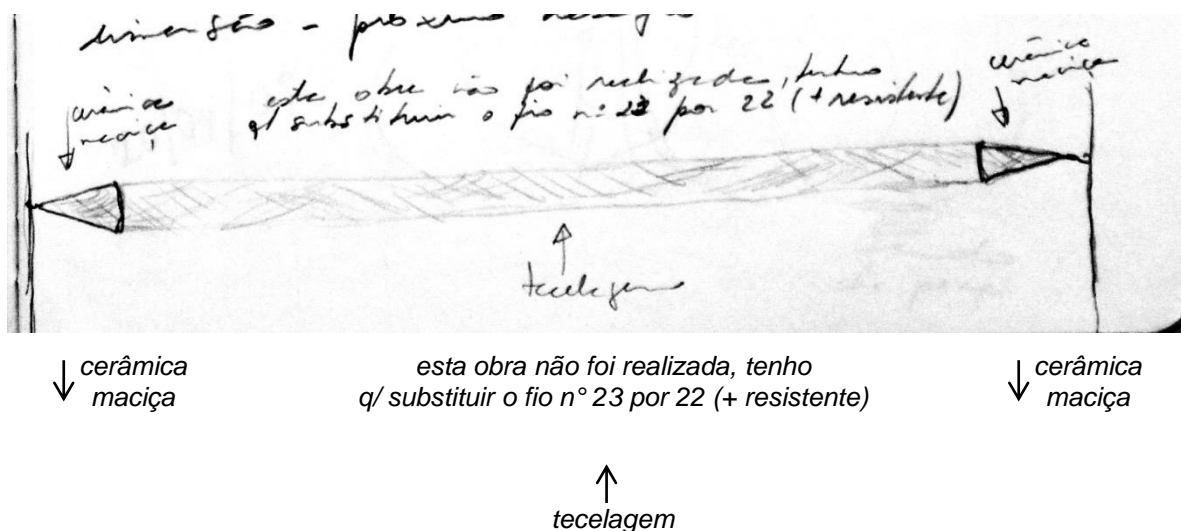


Figura 22: Imagem e transcrição de trecho da página 49 do Caderno Vermelho de Regina Rodrigues.

Fonte: Documentos de processos da artista. Foto Tatiana Campagnaro.

Desse modo, depois de analisarmos os cadernos concluímos que os desenhos, nos diversos cadernos e cadernetas de Rodrigues, não cumprem a mesma função. Tanto podem ser um registro de algo que já foi realizado ou está em andamento, como podem representar uma ideia, uma possibilidade para trabalhos futuros. O que todos estes desenhos têm em comum é o traçado linear simples que sugere um esboço e não uma representação fiel do objeto em questão. Em nenhum dos desenhos encontrados em outros cadernos de Rodrigues a preocupação com a representação tridimensional das formas se fez aparente. Esse fato nos leva a questionar o que teria levado Rodrigues, no caderno de desenho, a se preocupar com a representação tridimensional? Possuiriam esses desenhos agora uma nova função?

As respostas de nossos questionamentos vieram com o retorno de Rodrigues de Portugal, quando tivemos a oportunidade de conversar detidamente sobre o caderno de desenho. Nesta conversa, Rodrigues nos esclareceu dúvidas e confirmou algumas de nossas suposições.

A artista relatou que comprou o caderno quando começou a pensar no trabalho de cerâmica e vidro. Rodrigues acreditava que precisava ter tudo bem resolvido para expor suas ideias para o orientador do projeto, Lincoln Guimarães, e o técnico em vidro, que executaria esses trabalhos. Os desenhos, nessa ocasião, seriam utilizados como ferramenta para este fim. Por considerar que seus desenhos se apresentavam como "esboços", e para ela, inadequados para cumprir essa

função, solicitou ao artista Julio Tigre, que lhe desse orientações quanto a realização dos desenhos. Rodrigues traçava suas ideias e Tigre orientava e demonstrava outras possibilidades de representação gráfica das formas (Figuras 23 e 24).



Figura 23: Desenhos de Rodrigues e Tigre, página 6 do caderno de desenho de Regina Rodrigues.
Fonte: Documentos de processo da artista. Foto Tatiana Campagnaro.



Figura 24: Desenho de Tigre, página 8 do caderno de desenho de Regina Rodrigues.
Fonte: Documentos de processo da artista. Foto Tatiana Campagnaro.

Portanto, o caderno recebeu desenhos dos dois artistas em um diálogo que não se limitou à representação das formas no plano bidimensional, mas se expandiu também para as possibilidades de encaixe entre os objetos e a maneira como os trabalhos seriam realizados. As aquarelas (Figuras 25) eram demonstrações de Tigre, que sugeriu a Rodrigues o uso da cor para definir os materiais. As cores, marrom simbolizando a cerâmica, e azul representando o vidro, possibilitavam um melhor entendimento da transparência e intercessão dos dois supostos materiais e formas.

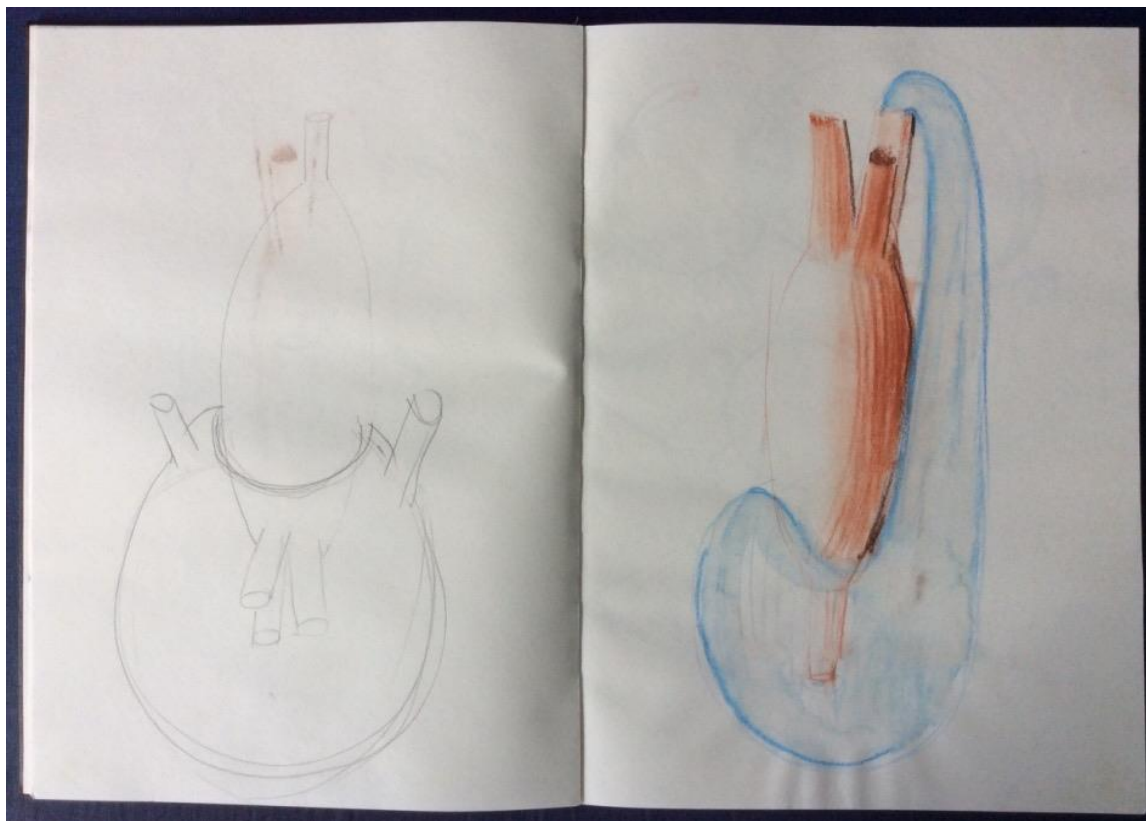


Figura 25: Desenhos de Rodrigues e Tigre, páginas 23 e 24 do caderno de desenho de Regina Rodrigues.

Fonte: Documentos de processos da artista. Foto Tatiana Campagnaro.

Sobre essa experiência, Rodrigues relatou que foi complicado aprender a desenhar pensando na execução dos objetos.

[...] acabava que eu 'eu' 'eu' 'eu' ficava muito dura, porque eu não consegui registrar aquilo que eu acho que ia dar certo e *tava* quase que sempre repetindo quase que a mesma coisa. Não tinha uma evolução, não tinha um salto... Então assim, o meu desenho ele é linear e não é 'de' 'de'... Ele não é solto, eu não consigo trabalhar com cor, como o Julio pensou e sugeriu ali...[...] (informação verbal)¹⁴

Nesse processo, frente à dificuldade de representar por meio do desenho suas ideias, Rodrigues buscou outras formas de externar suas ideias, questões que retomaremos no item 3.4.

Ao abordar as categorias comunicacionais no processo de criação, Cirillo (2010) classifica a interação entre os sujeitos de um diálogo como uma comunicação interpessoal e afirma que não devemos nos fixar a convenção e limitá-la a uma

¹⁴ RODRIGUES, M. Regina. **Maria Regina Rodrigues**: depoimento [set. 2015]. Entrevistador: Tatiana Campagnaro Martins. Vitória, 2015. 1 arquivo MP3 (01:01:00min.).

comunicação entre pessoas frente a frente, pelo contrário, sugere que consideremos toda a gama de signos que permitam a interação entre esses sujeitos. Portanto, esta interlocução pode ser verbal ou não verbal, dependendo dos signos em uso. Nesse sentido, o caderno de desenho surgiu da necessidade de diálogo com o outro, no início do desenvolvimento do projeto *Opacidade e Transparência*. Como esta proposta de trabalho envolvia não só o encaixe, mas a interseção entre duas formas tridimensionais de materiais diferentes, fez-se necessária uma representação gráfica que trouxesse maior clareza quanto ao volume, contato e materialidade dessas formas. Assim, as preocupações com a representação tridimensional no desenho e o uso da cor surgiram a partir de uma necessidade de comunicação, de um diálogo específico, para uma obra em específico, e possivelmente influenciada pelos desenhos de Tigre, com quem Rodrigues compartilhou as páginas do caderno.

Tigre participou como um leitor particular em vários momentos do percurso criador de Rodrigues, o que também aparece em outros documentos. Salles define leitor particular como as pessoas “[...] escolhidas pelo artista para terem esse tipo de acesso preliminar às obras, recém-terminadas ou ainda em processo [...]” (2001, p. 44). Segundo a autora, essa relação entre o artista e o leitor envolve confiança e respeito. Rodrigues e Tigre tinham um relacionamento muito próximo e foram companheiros nesse período.

Acreditamos que o desenho no processo de criação de Rodrigues não seja exclusivamente um modo de construção do seu pensamento, ou uma forma de projetar seus trabalhos. Tampouco mero registro do que já foi executado. Ele parece cumprir, sim, em alguns momentos a função de registro do que já está materialmente construído, mas desempenha principalmente a função de registro do que está mentalmente idealizado, ou em processo de construção no campo das ideias, no pensamento da artista. Sobre esse aspecto, Tigre comenta em uma correspondência, colada no Caderno Vermelho: “As coisas brotam já tridimensionais em suas mãos fazendo de um projeto já o que ele é em sua dimensão”. O desenho nos parece ser uma linguagem utilizada por Rodrigues como apontamento para suas ideias e questões que vão sendo resolvidas no momento do fazer, no embate com a matéria. Eles se caracterizam como o frescor da ideia em ato. O que queremos dizer é que as questões formais, matéricas e mesmo as questões conceituais não são resolvidas por meio do desenho.

O que diferencia os desenhos dos diversos cadernos de Rodrigues daqueles realizados no caderno de desenho tange à questão comunicacional desses registros visuais. Nos cadernos, cadernetas e no caderno diário, Rodrigues desenha para ela mesma, são imagens simplificadas das formas tridimensionais que estão elaboradas em sua mente, e que são registradas de forma simples e rápida nesses suportes. Ela não se preocupa com uma tradução fiel das formas, estas são apenas lembretes, um diálogo consigo mesma. No caderno de desenho, como já assinalado, o diálogo é com o outro. Nele, a artista pretende ir além da ressonância de suas ideias e pensamentos. Tenta representar, o objeto em três dimensões, as relações formais entre os materiais e busca o desenho, como instrumento de comunicação. O desejo de transformar as imagens inicialmente planas, em representações com volume, surge da necessidade de compreensão por parte do leitor acerca dos objetos tridimensionais que fazem parte do imaginário da artista.

2.2.2 Fotografias e arquivos digitais

A fotografia é uma maneira de capturar – por meio da ação da luz – uma imagem em um momento específico, uma fração do mundo no tempo e no espaço. As imagens fotográficas registram o modo de viver, de pensar, sentir e agir do homem, sob o olhar de quem as produziu. Como elemento comunicativo, essas imagens têm o poder de revelar fatos, acontecimentos e obras. Os Registros de Obras de Arte, por meio de fotografia, são recursos que o profissional de artes plásticas tem à sua disposição para guardar e gerenciar suas criações. Como documento visual, a fotografia tem um amplo valor indicial, à medida que permite investigar acerca da natureza, não só da obra, mas também da própria imagem como representação dos modos como vemos e mostramos o mundo. Para compreendermos o lugar e as especificidades das imagens fotográficas no processo de criação de Rodrigues, analisaremos as fotografias que compõem este dossiê.

Sendo a fotografia uma imagem produzida por dispositivo tecnológico, faz-se necessário observar os avanços ocorridos nesse campo nas últimas décadas. Referimo-nos aqui à evolução dos equipamentos fotográficos e a substituição das câmeras analógicas pelas câmeras digitais. As imagens que antes eram capturadas

pelas máquinas analógicas, precisavam ser reveladas e ampliadas para se obter a fotografia materializada sobre o papel. Somente após esses procedimentos é que o fotógrafo saberia se: ângulo, enquadramento e iluminação revelariam a imagem como ele desejou capturar. Um processo demorado que dependia de profissionais especializados na revelação e ampliação. Os filmes tinham um número limitado de poses e os resultados, passíveis de falhas, só seriam descobertas dias depois. A partir da década de 1980, aos poucos, as câmeras analógicas foram sendo substituídas pelas máquinas digitais que revelam imediatamente o resultado da imagem capturada. Nos dias de hoje, com esses novos equipamentos, o número de fotografias que pode ser tirada não se limita mais às trinta e seis poses do filme analógico, sendo possível tirar, dependendo da resolução das imagens, uma grande quantidade de poses de uma só vez. No entanto, na maioria das vezes, somente as imagens selecionadas para um fim específico são impressas, ficando a maioria das fotos armazenadas em computadores, disquetes, CD ou cartões de memórias, permanecendo, portanto, como arquivos digitais.

Observamos que as imagens fotográficas que compõem esse dossiê, de certa forma, acompanham essas mudanças tecnológicas. Podemos, com facilidade, separar esses registros em dois grupos distintos de documentos. O primeiro composto pelas imagens que foram ampliadas ou impressas sobre papel e slides, utilizados nos antigos projetores de imagem. No segundo grupo, colocamos os registros que se mantiveram em forma de arquivos digitais.

O primeiro grupo, é formado por: uma caixa de madeira – que chamaremos de Caixa Portfólio (Figura 26) – contendo 27 fotos coladas sobre *paspatur* de trabalho da década de 1980 (Figuras 27a, 27b, 27c, 28a, 28b e 28c); 25 fotografias avulsas, uma no tamanho 10x15 e as demais em tamanhos maiores de obras da década de 1990, algumas coladas em *paspatur* outras não; 15 slides de obras da década de 1990; dois catálogos, um produzido por Rodrigues com apoio da UFES contendo imagens fotográficas de obras de 1993 até 2007, e outro produzido para a exposição *Transumância* (2015), realizada em Portugal; um convite da exposição e um cartão postal. Com exceção do catálogo da exposição *Transumância*, todos os documentos são anteriores a 2007.



Figura 26: Caixa portfólio 1991.
Fonte: Documentos de processos da artista. Foto Tatiana Campagnaro.



Figura 27 a, b e c: Trabalhos na caixa portfólio, cerâmica esmaltada, 1986-87. Na sequência da esquerda para a direita: Fêmea, 39X37 12 cm; Ki Tesão, 35X38X10 cm; Dentro de um homem existe sempre um lado mulher, 34x40x13 cm.
Fonte: Documentos de processo da artista.

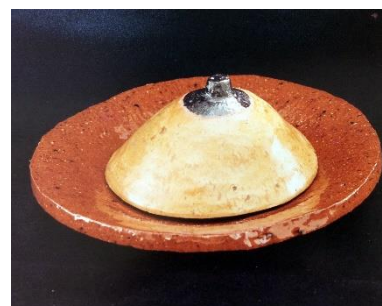


Figura 28 a, b e c: Série pratos, cerâmica esmaltada, 19 cm de diâmetro cada, 1989. Na sequência da esquerda para a direita: Prato I, Prato III e Prato VIII.
Fonte: Documentos de processo da artista.

O segundo grupo é composto por arquivos de imagens digitais encontrados em pastas e subpastas no HD do notebook de Rodrigues e incluem desde: imagens de obras do início de sua carreira, que foram digitalizadas; fotos de trabalhos em execução; fotografias de obras e de exposições da artista, assim como imagens digitais encontradas em outros tipos de arquivo como: arquivos de texto, e PowerPoint. Incluímos também nesse grupo todas as imagens referentes à artista disponíveis na internet.

Voltamos nossa atenção para as fotografias, sem nos preocuparmos nesse primeiro momento com as obras ali registradas. Nosso objetivo foi entender como essas fotografias, que foram encontradas em locais e momentos distintos da pesquisa, se relacionavam umas com as outras.

Observamos que todas as fotos do primeiro grupo de alguma forma haviam passado por um critério de seleção. Chegamos a essa conclusão partindo do princípio que apenas uma seguia o formato padrão das lojas fotográficas da época (10x15), portanto, havia sido retirada do restante do grupo revelado. As demais, foram ampliadas em proporções maiores ou coladas sobre *paspatur*, indício de que serviriam para algum tipo de apresentação. Além disso, todas apresentam uma excelente qualidade fotográfica, sem problemas de foco, enquadramento ou contraste e em sua maioria foram enquadradas em plano fechado. Essas tomadas em *close* capturaram as nuances de cor e textura dos materiais utilizados nas obras. Ao que parece, Rodrigues, ao selecionar as imagens para ilustrar seus trabalhos, privilegiou os detalhes em detrimento da forma como um todo. A nosso ver, uma forte evidência da importância, para a artista, dos elementos relacionados à materialidade dos objetos.

Já no segundo grupo, onde os arquivos digitais não foram selecionados, encontramos imagens de situações e obras que fogem ao padrão de qualidade das fotos do primeiro grupo. Em sua maioria, essas imagens registram o processo de construção das obras e, em especial, o momento no qual a artista trabalhou a cerâmica em diálogo com o vidro. Possivelmente uma necessidade que surgiu da exigência de relatórios periódicos, a serem entregues à SECULT.

Assim, concluímos que as fotografias do primeiro grupo são imagens filtradas, que só nos permitiram ver o que foi selecionado pelo olhar de Rodrigues. Tais imagens nos revelam as preferências da artista em relação ao seu próprio trabalho. No segundo grupo, os arquivos digitais nos permitem ter uma visão, de certa forma,

mais imparcial de seus trabalhos. São registros que documentam as obras em contínua transformação e que nos permitiram ver os procedimentos utilizados pela artista sem nenhum tipo de censura. Esses arquivos nos possibilitaram visualizar o processo em uma perspectiva mais ampla, por exemplo, como a artista vai manuseando e moldando os materiais de acordo com seus desejos, revelando as tendências desse movimento.

2.2.3 Protótipos

Nas prateleiras da memória e nos templos do armário.

(Pierre Charles Péguy)

Quando Rodrigues nos levou ao quartinho dos fundos e nos revelou um armário cheio de caixinhas com guardados, tinha no rosto a expressão de uma criança levada mostrando ao coleguinha seu esconderijo de balas. Inevitável não nos reportar aos devaneios de Gaston Bachelard ao abordar o espaço do armário. O filósofo hesitou em considerar a memória como um armário de lembranças, mas se deixou levar por sua imagem e admitiu que qualquer discípulo de Bergson, desde que seja poeta, reconhece que a memória é um armário. Para Bachelard (1993, p. 92), “[...] o verdadeiro armário não é um móvel cotidiano. Não se abre todos os dias. Da mesma forma a chave, de uma alma que não se entrega, não está na porta.” Sentimo-nos privilegiados com a oportunidade e mergulhamos na riqueza íntima dos guardados de Rodrigues.

Estávamos diante de toda sorte de objetos delicadamente acondicionados nas diversas caixas, eram: *souvenirs* de viagem, cerâmicas populares, pedras, caixinhas de vidro com pequenos objetos, linhas e agulhas, entre uma série de outros guardados. Em meio a essa diversidade de objetos-lembrança, a artista nomeou alguns como sendo “protótipos” (Figura 29).



Figura 29: Algumas das peças em crochê que Rodrigues chamou de protótipo.
Fonte: Documentos de processos da artista. Foto Tatiana Campagnaro.

O termo protótipo significa primeiro tipo criado, ou seja, o primeiro exemplar, o original. O protótipo pode ter a função de modelo, criado para ser copiado, reproduzido em série. Pode também ter a finalidade de teste, algo que ainda está em fase experimental, que está sendo estudado e planejado (HOUAISS, 2009). Neste caso, portanto, o protótipo se assemelha a um exemplar construído para testar alguma coisa, um conceito, uma forma ou um processo. Sendo assim, a construção de um protótipo está relacionada com a busca de algo: uma necessidade, um problema ou um desejo de resolver ou aprender. Solucionado este problema o exemplar produzido de forma unitária pode servir de modelo e ser replicado em série.

Dentro dessa definição, os protótipos guardados por Rodrigues se distanciam da representação de uma primeira tiragem, de algo a ser melhor acabado, de um modelo a ser copiado. Estes, estão muito mais no campo da experimentação e testagem de possibilidades, o que Louis Hay chamou na literatura de “operações preliminares, que se podem concretizar sob diferentes formas [...]” (apud SALLES, 2008, p. 41).

Os objetos denominados por Rodrigues como “protótipo” guardam uma movimentação intensa de pensamentos e ações que proporcionam diversas possibilidades de obra. Cirillo (2004, p. 37) afirma que os “documentos são uma possibilidade e a obra, deles decorrente, é uma escolha entre outras possíveis. A obra apresentada é uma versão dentro de um sem-fim de probabilidades [...]”. Dessa forma, entramos no campo do inacabado, sobre isso Salles nos aponta:

[...] cada versão contém, potencialmente, um objeto acabado e o objeto considerado final representa, de forma potencial, também, apenas um dos documentos do processo, cai por terra a idéia da obra entregue ao público como a sacralização da perfeição. Tudo a qualquer momento, é perfectível. A obra está sempre em estado de provável mutação, assim como há possíveis obras nas metamorfoses que os documentos preservam. (SALLES, 2001, p. 26).

Esta condição de inacabamento revela a incompletude do processo e sua potencialidade infinita. Um projeto sempre em movimento onde não podemos definir com precisão onde se inicia ou se finaliza. O que tira um objeto da condição de protótipo e o leva a condição de obra? Para Salles, a obra apresentada publicamente é o “ponto final” suportável para o artista naquele instante (SALLES, 2015, p. 59).

Nesse sentido, os objetos guardados no armário de Rodrigues serão por nós considerados não como protótipos no sentido de algo que veio primeiro e que compõem apenas o passado das obras, mas sim: como momentos de experimentação e investigação; como testagens de hipóteses; como possibilidades a serem retomadas e levadas adiante a qualquer momento pela artista. Segundo nossa impressão, o que Rodrigues na espontaneidade chamou de protótipos, na verdade, são ideias adormecidas ou em estado de incubação. Essa suposição se confirma quando da análise que posteriormente apresentaremos ao longo do capítulo 3.

2.2.4 O espaço de produção

O ateliê como espaço de produção do artista também pode ser considerado como um documento do processo à medida que guarda vestígios processuais,

restos e registros de obras anteriores. Os modos de organização do espaço estão geralmente associados a operações realizadas pelo artista em função das obras em construção, o que nos permite investigar os modos de relação que o artista estabelece com este espaço.

[...] A forma como cada um se apropria de seu espaço fala de sua obra em construção e do próprio sujeito. Podemos assim compreender o modo como o artista relaciona-se com esse espaço como uma forma de obtenção de conhecimento sobre a obra em construção, sobre aquilo que o artista quer e sobre ele mesmo, pois nesse sentido o espaço pode ser visto como uma exteriorização da subjetividade. (SALLES, 2015, p. 54).

Sendo assim, a organização do ateliê segue as necessidades do artista e suas buscas em um determinado momento. Como a criação se encontra em renovação constante, o espaço de criação é transitório, pois também se transforma para criar as condições adequadas que possibilitem a ação do artista em suas operações poéticas (SALLES, 2015).

Ao refletir sobre o espaço onde a criação está inserida, Salles, em um primeiro momento, coloca o “escritório, ateliê ou estúdio” como um espaço de natureza individual. Após analisar documentos de alguns artistas, afirma que muitos se referem ao ateliê como um espaço sagrado e que essa relação pessoal com o lugar é tão intensa que “poderíamos dizer que o espaço é o artista, na medida em que retrata seus gestos” (SALLES, 2015, p. 54).

Em outro momento, Salles aborda a questão do espaço coletivo e ressalta a maneira como essas questões de organização e relação interpessoal, que se materializam nesse determinado espaço, se intensificam. Essa coletividade pode gerar diálogos e conflitos que, apesar de possíveis desconfortos, podem ser vistos de forma positiva (SALLES, 2015).

Para pensar a relação que o artista ceramista estabelece com o espaço de criação é importante levar em conta a cerâmica enquanto procedimento técnico, que depende de materiais específicos, ferramentas e equipamentos apropriados. Armazenamento das matérias-primas, preparação das massas, bancada para modelagem, estantes para secagem dos trabalhos, água corrente e forno para a transformação da argila em cerâmica, são algumas das necessidades, entre uma série de outras particularidades, que envolvem esse fazer milenar. Rodrigues, em

sua tese de doutorado, ao analisar a relação que os artistas ceramistas Francisco Brennand, Norma Grimberg e Erli Fantini mantêm com o espaço de criação, afirma que:

As particularidades do processo de produção da cerâmica determinam limitações e provocam desafios; esses fenômenos exigem do artista adequações que vão desde o acerto do tempo de produção com tempo da matéria, até acertos do espaço do ateliê. (RODRIGUES, 2004, p. 81).

Essa consideração da artista, retrata, de certa forma, sua própria relação com os processos de produção e o espaço de criação de seus trabalhos. Ao longo de sua carreira, Rodrigues utilizou diferentes ambientes, em diferentes momentos, em função do que estava sendo feito, alternando o espaço individual e o coletivo.

Ao chegar a Vitória, antes mesmo de pensar em um local próprio para sua produção, Rodrigues precisou se mobilizar para colocar em pleno funcionamento a Oficina de Cerâmica do Centro de Artes da UFES, que se encontrava praticamente desativada, ou em subutilização. Em entrevista, a artista comentou sobre esse momento:

Na verdade, o que aconteceu comigo é que eu me envolvi muito com a instituição. Na minha área, tinham muitas coisas para fazer e organizar, muitas coisas para acontecer. Tinha muitos equipamentos e espaço físico, mas poucos funcionavam pois estavam com problemas ou as pessoas não sabiam manipular, por falta de conhecimento e não serem da área [...] (informação verbal).¹⁵

A sala de cerâmica que Rodrigues encontrou quando chegou na UFES era ampla, com grandes janelas de vidro que permitiam um contato constante com a paisagem do campus (QUEIROZ, 2006). Possuía duas entradas, uma que se abria para o pátio interno do edifício chamado de CEMUNI IV, com uma porta de tamanho padrão e outra, que dava acesso a parte externa. Esta última se abria em duas bandeiras, permitindo assim a passagem de grandes objetos, como os equipamentos e o mobiliário que compunham o ambiente, assim como o carregamento das matérias-primas. A sala já possuía uma série de equipamentos

¹⁵ RODRIGUES, M. Regina. **Maria Regina Rodrigues**: depoimento [abr. 2014]. Entrevistador: Tatiana Campagnaro Martins. Vitória, 2014. 1 arquivo MP3 (23:13 min.).

próprios para as técnicas cerâmicas como tornos, fornos e moinho de bola, mas, em sua maioria, não estavam funcionando adequadamente.

O primeiro desafio de Rodrigues foi colocar esse espaço, inicialmente projetado para produção cerâmica, mas com uma série de equipamentos em desuso, em pleno funcionamento. Inicialmente, dedicou boa parte do seu tempo às adaptações físicas do ambiente, alterando sua estrutura interna, criando uma sala específica para os fornos, isolando os gases tóxicos emitidos durante a queima. Com o passar do tempo, foi providenciando a manutenção dos equipamentos e adquirindo outros como a maromba¹⁶ e as balanças. Assim, a oficina de cerâmica ficou dividida em três ambientes: sala de aula, o ambiente principal com: três mesas grandes, duas em madeira com banquetas para modelagem; uma em cimento para trabalhos pesados e preparação das massas; um tanque com água corrente; uma mesa menor em formato de escritório para o professor, um grande móvel de madeira em forma de bancada que ocupava toda a extensão abaixo das janelas (que dão para o pátio interno), onde acomodavam os trabalhos prontos após a queima e guardavam os baldes de matéria-prima na parte inferior. As prateleiras, antes de madeiras tomadas por cupim, foram trocadas por metal. Em uma das laterais da sala, perfilavam-se os 8 tornos. Na sala menor conjugada a esta, ficava a sala para pesquisas, onde havia um quadro-negro, uma bancada de cimento com três pequenos fornos de teste, um moinho de bola¹⁷, outra grande mesa de madeira com banquetas e uma pia. Toda a parte hidráulica das salas estava preparada com caixas sifonadas para receber os resíduos sólidos dos materiais próprios da cerâmica. Do lado que dava acesso para o pátio interno, uma pequena saleta acomodava dois fornos elétricos para as queimas. Um doado por Freda Cavalcante Jardim, que trouxe seu forno do Rio de Janeiro em 1990, para proporcionar aos alunos a experiência de transformar a argila em cerâmica, pois até então as aulas contemplavam apenas questões relativas à modelagem. O outro foi doado por Rodrigues, com o intuito de melhor assegurar experiências com a queima dos trabalhos em alta temperatura (QUEIROZ, 2006).

¹⁶ Maromba – máquina que mistura a argila, transformando-a em uma massa compacta e homogênea.

¹⁷ Moinho de bola – é uma ferramenta utilizada para moer diversos tipos de materiais em pó. Consiste em um tambor cilíndrico, que gira a uma velocidade determinada produzindo forças centrífugas que movimentam as bolas que misturam e trituram os materiais por meio de moagem.

Foi nesse espaço que Rodrigues, durante os dias úteis da semana, passou a lecionar as disciplinas: Cerâmica I (AID02300), Cerâmica II (AID02301) e Oficina de Cerâmica (AID02032) e desenvolver projetos de pesquisa voltados para questões relacionadas com a cerâmica. Nos períodos em que não atuava como professora, Rodrigues retornava à oficina para desenvolver seus trabalhos de cunho pessoal, suas experiências estéticas e poéticas.

Em entrevista Rodrigues falou sobre essa vivência.

[...] como eu morava em um apartamento eu não tinha lugar para produzir, eu não tinha mesa, cadeira, nada, fiquei um ano com o apartamento vazio. Eu entrava em casa e via o vazio, ao contrário da Universidade, era um lugar cheio de coisas que eu precisava para minha produção. Então, minhas obras eram realizadas dentro da Universidade, hoje é diferente... Como eu morava próximo à instituição, eu ia todos os finais de semana para trabalhar. [...]. (Informação verbal).¹⁸

A oficina de cerâmica da Universidade funcionou então como atelier para Rodrigues. Um espaço adaptado fisicamente para a produção cerâmica, mas também um espaço acadêmico, onde sua produção se misturava à de seus alunos durante o processo de confecção. Como professora, Rodrigues tinha a preocupação de orientar o fazer cerâmico, levando o aluno a desenvolver uma linguagem pessoal. Com esse intuito, abria a sala de cerâmica no período noturno para os alunos interessados em desenvolver trabalhos plásticos na cerâmica¹⁹. Portanto, a Oficina era um espaço propício para as aulas práticas, mas, sobretudo, um espaço de diálogo e reflexão sobre a cerâmica como linguagem.

Em uma análise aprofundada desse espaço e das atividades ali desenvolvidas por Rodrigues, percebemos uma diferença entre a utilização dos ambientes que compunham essa oficina. O ambiente maior funcionava como sala de aula, voltado para as atividades práticas. Caracterizava-se como um espaço coletivo e de ação, destinado à produção. A sala menor, em anexo, era um espaço mais

¹⁸ RODRIGUES, M. Regina. **Maria Regina Rodrigues**: depoimento [abr. 2014]. Entrevistador: Tatiana Campagnaro Martins. Vitória, 2014. 1 arquivo MP3 (23:13 min.).

¹⁹ No ano de 1994, os alunos que frequentavam a oficina de cerâmica nesse horário alternativo, inicialmente chamado de atelier livre, uniram-se para trabalhar coletivamente e formaram o Grupo Queima. A partir das experiências realizadas no atelier livre, discutiam uma ideia que era realizada por todos a muitas mãos. O Grupo Queima participou ativamente do cenário artístico capixaba na segunda metade da década de 1990 e início do século XX, realizando várias exposições entre elas: *Imprima-se*, na Galeria Homero Massena em 1998, e *Caeira* na extinta Galeria do Palácio do Café em 2003.

reservado, onde aconteciam as pesquisas práticas e teóricas. Um espaço que não era frequentado por todos, apenas pelos alunos que se aprofundavam nos estudos cerâmicos. Nessa sala a professora acondicionou sua biblioteca pessoal que compartilhava com seus alunos. Naquela época (primeira metade da década de 1990), as Bibliotecas da UFES ainda não possuíam acervo voltado para os temas relativos à cerâmica. Naquele contexto, os livros e catálogos disponibilizados por Rodrigues se configuravam como importante fonte de pesquisa para os alunos, não só no que se refere as questões técnicas, mas sobretudo, como possibilidade de conhecer a produção de artistas ceramistas na arte contemporânea.

A relação de Rodrigues com a oficina de cerâmica extrapolava a funcionalidade de uma sala de aula ou de um simples espaço de produção. Ela interagiu com o espaço e usava as paredes da sala como suporte para ensaios de seus projetos em andamento, que conviviam lado a lado com os realizados pelos seus alunos. O espaço funcionava como um depositário de ideias, onde as experiências nas paredes (Figura 30) ou sobre as bancadas se mantinham em contínuo diálogo com a artista (Figura 31). Dessa forma, é possível inferir que as experiências deixadas por Rodrigues nas paredes da oficina são como páginas de um Caderno de Artista.



Figura 30: Trabalho de Regina Rodrigues, incrustado na parede da sala dos fornos na Oficina de Cerâmica do Centro de Artes da UFES, aproximadamente 20x100 cm.
Fonte: Foto Tatiana Campagnaro.



Figura 31: À esquerda, sobre a bancada dos fornos de teste na sala de pesquisa, ao lado dos exercícios feitos pelos alunos das disciplinas, uma das experiências realizada por Rodrigues.
Fonte: Foto Tatiana Campagnaro.

A produção de Regina Rodrigues, no entanto, não se restringiu à Oficina de Cerâmica da UFES, teve também seu local particular, pessoal e íntimo. A artista, nos diferentes endereços onde morou, buscou criar um espaço para suas criações. Esse atelier/casa se constituía de forma mais improvisada, ou mais elaborada, dependendo das disponibilidades físicas do ambiente. Assim como na Oficina, as paredes e móveis da casa de Rodrigues também mantinham ao alcance de seus olhos experiências em andamento e trabalhos já finalizados e expostos ao público. No contexto doméstico, esses objetos que se integravam de forma harmônica com a decoração da casa e, de alguma forma, se configuravam como índices que poderiam servir de estímulo para outros trabalhos, já que no campo da criação existe uma movimentação contínua sem demarcações de origem e fins determinados.

O que constatamos ao longo desta pesquisa é que a criação de Rodrigues sempre dialogou com mais de um espaço de produção, de acordo com as necessidades de suas operações poéticas. Além do atelier/casa e do atelier/oficina, Rodrigues utilizou a mão de obra e o espaço físico de outros profissionais que colaboraram de diferentes maneiras com o seu trabalho. Muitas de suas obras foram geradas em mais de um local, sendo transportadas de um espaço para o outro em cada etapa do processo, em busca dos resultados desejados para o projeto em andamento. Rodrigues busca constantemente o espaço e as condições necessárias para realizar seus devaneios com a matéria.

3 INTENCIONALIDADE E TENDÊNCIAS NA POÉTICA DE REGINA RODRIGUES

Neste capítulo falaremos sobre alguns aspectos observados na análise dos documentos gerados por Rodrigues ao longo de suas criações. São questões recorrentes em seu processo de criação que se entrecruzam em uma rede de conexões complexas. Salles afirma que:

[...] a produção de uma obra é uma trama complexa de propósitos e buscas: problemas, hipóteses, testagens, soluções, encontros e desencontros. Portanto, longe de linearidades, o que se percebe é uma rede de tendências que se inter-relacionam. (SALLES, 2001, p. 36).

As questões que traçamos aqui de forma pontual, são linhas de força que se relacionam de forma não linear em um ambiente de influências mútuas. Essas interações dinâmicas guiadas pelas tendências não são fixas, se manifestam em momentos determinados, se modificam ou desaparecem em outros, gerando novas ideias ou possibilitando novas obras. Portanto, a partir de um olhar interpretativo relacional propomos uma análise que busca a compreensão desses elementos direcionadores do processo e suas possíveis relações.

Pretende-se uma reflexão que contemple naturalmente questões práticas e conceituais, pois não há como considerá-las como processos isolados. Para tal análise, discorreremos sobre o processo de criação de algumas obras, com o intuito de trazer à luz algumas das estratégias usadas por Rodrigues, como sujeito criador, na elaboração de seus trabalhos. Para efeito de melhor recorte do estudo, priorizaremos a discussão de alguns projetos desenvolvidos por Rodrigues após sua chegada a Vitória-ES, que apontam para a relação da artista com a matéria, a saber: *Gravetos*, *Prospecção*, *Série Gozo*, *Opacidade e Transparência* e *Transumância*.

Para Salles (2001, p. 39), “[...] cada obra é uma possível concretização do grande projeto que direciona o artista [...]”, podendo ser vista como o rascunho ou a concretização parcial de um projeto maior, o projeto poético. Sobre esse aspecto, vale ressaltar que o projeto poético da artista é muito mais amplo que as questões que abordaremos, mas nosso interesse neste recorte foi o de priorizar o envolvimento de Rodrigues a partir da cerâmica com diferentes materiais e

procedimentos, levando em conta que o projeto poético está localizado em um espaço-tempo que inevitavelmente afeta o artista. É o artista imerso no mundo que o envolve, o ambiente no qual aquele processo está inserido (SALLES, 2011).

3.1 GRAVETOS NO CAMINHO: O TRAJETO COMO IMAGEM GERADORA

Conhecer o mundo significa selecionar, apreender e metamorfosear.

(Cecilia Almeida Salles)

Gravetos (1993) foi o primeiro trabalho realizado por Rodrigues na cidade de Vitória, no Espírito Santo, e traz indícios de que o impacto da mudança de ambiente, cidade/estado/instituição, o que parece ter sido uma das molas propulsoras da obra em questão. A hipótese de uma relação entre essa obra e a nova paisagem na qual a artista passou a residir, surgiu a partir de uma entrevista, quando Rodrigues nos falou sobre sua chegada à cidade.

[...] Quando eu mudei de Uberlândia *pra* cá eu (+) [...] Foi muito engraçado, porque eu fui morar bem próximo da Universidade, *né!* Então... o que que eu fazia? Eu só fazia sempre o mesmo... o mesmo movimento, o mesmo... O mesmo trajeto. O que me deu uma obra, *né!* Que é o caminho... os caminhos, o caminho, *né!* O caminho tem a ver com isso, que é exatamente o caminhar da minha casa *pra* universidade. [...]. (informação verbal).²⁰

Quando a artista fala em “caminho” e “caminhos”, se refere à obra *Gravetos*, o que nos leva a crer que a nova rotina e o trajeto diário, de alguma forma, sensibilizaram sua percepção. Tomando como referência este depoimento da artista sobre seus “caminhos”, começamos a investigar esses trajetos, não só como “deslocamento”, para a Universidade ou pela cidade, mas também como “descobrimento” de um novo ambiente que passou a habitar. Assim, nos parece que da dualidade entre o deslocamento e o descobrimento, começa a configurar-se um novo momento na obra de Rodrigues – no qual tem sua percepção afetada pela

²⁰ RODRIGUES, M. Regina. **Maria Regina Rodrigues**: depoimento [abr. 2014]. Entrevistador: Tatiana Campagnaro Martins. Vitória, 2014. 1 arquivo MP3 (23:13 min.).

nova relação que [ela] é obrigada a estabelecer com o ambiente que a contém e pelo qual se desloca. Deslocar-se pelo novo ambiente, levou-a a estabelecer outros modos de relação afetiva com o espaço, que parecem acionar uma nova percepção ambiental na artista.

Yi-Fu Tuan (1930), em *Topofilia*, traça uma interessante reflexão sobre os modos como o ambiente afeta a percepção dos sujeitos, bem como seus modos de organizar suas práticas e saberes. Esse autor define percepção como “[...] tanto a resposta dos sentidos aos estímulos externos, como a atividade proposital, na qual certos fenômenos são claramente registrados, enquanto outros retrocedem para a sombra ou são bloqueados [...]” (1980, p. 4).

Em busca dos elementos desse ambiente físico – que possivelmente despertaram o interesse da artista – descreveremos o percurso realizado por ela diariamente. Tuan (1980, p. 6) afirma que duas pessoas não veem do mesmo modo a mesma realidade, mas podem compartilhar percepções comuns, por terem órgãos perceptivos similares e modos de existir contaminados por um compartilhamento social e cultural. Assim, acreditamos que podemos descrever o itinerário segundo nossas experiências e lembranças do percurso daquela época, início da década de 1990.

Caminhando de seu apartamento, no bairro Jardim da Penha, até as dependências do Centro de Artes na UFES, local onde realizava sua atividade como docente, pesquisadora e artista plástica, Regina Rodrigues percorria aproximadamente, 300 metros. Seguia pela calçada, entre os prédios de três pavimentos e a rua asfaltada com tráfego leve. Esse primeiro trecho do trajeto era pouco arborizado e se encerrava no encontro com a Avenida Fernando Ferrari, uma pista de mão dupla, com trânsito intenso, separadas por grandes blocos de concreto conhecidos como “gelo baiano”. Naquele tempo, era necessário aguardar o semáforo para conseguir atravessar para o outro lado, onde ficava o campus da UFES. Na segunda parte do trajeto, até chegar ao Centro de Artes, era preciso percorrer, ainda, uns 300 metros, por uma espécie de passarela cimentada, que cortava um imenso gramado coberto por grandes árvores de copas plenas, que deixavam que o sol penetrasse apenas por fachos de luz. Essas árvores ocupavam o espaço livre entre as construções. Era uma passarela de aproximadamente 3 metros de largura, ladeada por Flamboyants, Acácias, Eucaliptos e Ipês que alternavam suas florações ao longo do ano. Desse caminho construído em linha

reta, bifurcavam uma série de atalhos desenhados na grama pela insistente passagem das pessoas apressadas, que por ali transitavam (Figuras 32a, 32b e 32c). Mais que atalhos, esses caminhos de resistência aproximavam o passante ainda mais das árvores e dos animais que as ocupavam.

De que forma essa paisagem tão distinta daquelas do Triângulo Mineiro, com relevo de chapada e vegetação de cerrado, despertou os sentidos da artista? Referimo-nos aqui ao conceito de paisagem dado por Maderuelo: “[...] uma construção, uma elaboração mental que os homens realizam através dos fenômenos de uma cultura [...]” (2006, p. 17, tradução nossa)²¹. Segundo o autor, a paisagem não é apenas o lugar com seus elementos físicos; montanhas, planícies, rios, praias, árvores, flores, frutos, animais e assentamentos humanos, esses são apenas o substrato físico. As ideias, sensações e sentimentos que elaboramos por meio dos elementos físicos constituintes do lugar é que o eleva a categoria de paisagem. Para usarmos de forma correta o termo paisagem, é necessário que haja um olho, um observador que contemple esse conjunto de elementos físicos e que, através de sentimentos os interprete emocionalmente (MADERUELO, 2006).



Figura 32 a, b e c: Paisagem ao redor do Cento de Artes, UFES.

Fontes: disponível em, na sequência da esquerda para a direita:

<<http://ecivilufes.wordpress.com/ufes/fotos/paisagens-ufes-18/>> Acesso em: 5 out. 2014.

<<http://ecivilufes.wordpress.com/ufes/fotos/paisagens-ufes-19/>> Acesso em: 5 out. 2014.

<<http://graduacao.ufes.br/centro-de-artes-%E2%80%93-car>>. Acesso em: 22 ago. 2014.

Javier Maderuelo afirma que ao pensarmos nos elementos de uma paisagem, geralmente, nos atemos aos sólidos como árvores, montanhas, rios e mares. Mas que a luz, geralmente associada ao fenômeno que possibilita a visão da paisagem, também pode ser considerada um elemento constituinte dela, já que “[...] suas qualidades cromáticas, intensidade, direção e ângulo de difusão [...] constituem alguns dos valores emocionais e plásticos mais importantes de uma paisagem [...]”

²¹ “*El paisaje es un constructo, una elaboración mental que los hombres realizamos a través de los fenómenos de la cultura*” (MADERUELO, 2006, p. 17).

(2006, p. 143, tradução nossa)²². Além da luz, incluiremos também, neste caso, o vento, o som e o cheiro como elementos importantes na percepção de qualquer espaço.

Ao refletir sobre a percepção do ambiente, Yi-Fu Tuan (1980) analisa os sentidos humanos e diz que percebemos o mundo simultaneamente através desses sentidos. Destaca a visão como predominante, pois somos capazes de captar informações espaciais precisas e detalhadas, por isso damos mais valor ao que vemos que ao que ouvimos. No entanto, somos mais sensíveis ao que ouvimos que ao que vemos. Ele acredita que o homem moderno tende a negligenciar o olfato, mas que o odor é capaz de evocar nossa memória, trazendo lembranças e sensações.

Voltemos ao novo trajeto percorrido diariamente pela artista. Partindo do princípio que “[...] com boa vontade uma pessoa poderá entrar no mundo da outra, apesar das diferenças de idade, temperamento e cultura [...]” (TUAN, 1980, p. 7), imaginemos, então, o impacto de sair de uma área urbana, entre edifícios e carros, o calor do asfalto, o som dos veículos, o cheiro da fumaça e chegar a um espaço gramado, arborizado, onde o sol atravessa a vegetação ao som do farfalhar das folhas, ao som de pássaros, movimento de saguis e o aroma da vegetação. Essa experiência, que propicia o contraste entre o urbano e o ambiente arborizado do *campus* possivelmente despertou em Rodrigues paisagens de outras épocas.

Quando criança eu morei na fazenda [...] a gente brincava muito no quintal, o quintal era cheio de mangueiras, jabuticaba e era muito divertido [...] até mais ou menos uns sete anos, e depois a gente foi para a cidade, mas todo final de semana a gente ia para a fazenda, então assim, eu continuei vivenciando a questão da roça mesmo, né! (informação verbal).²³

Entretanto, como rotina diária, esse contraste se caracterizou como novidade. As impressões fugazes e as sensações evocadas pela memória da terra natal possibilitaram sentimentos que levaram Rodrigues a deter sua atenção a elementos constituintes dessa nova paisagem. Parece-nos que Rodrigues se propôs a interpretar emocionalmente seus percursos e caminhadas diárias.

²² “[...] *cualidades cromáticas, intensidad, dirección, grado de difusión, [...] constituyen alguns valores emocionales y plásticos más importantes de um paisaje [...]*” (MADERUELO, 2006, p. 143).

²³ RODRIGUES, M. Regina. **Maria Regina Rodrigues**: depoimento [set. 2015]. Entrevistador: Tatiana Campagnaro Martins. Vitória, 2015. 1 arquivo MP3 (01:01:00min.).

Em entrevista, a artista relata que a pesquisa que desenvolvia na época sobre as argilas do Espírito Santo também direcionou seu olhar para o entorno (abordaremos este tema no item 3.2). Ela buscava entender não somente a paisagem, mas também a matéria-prima de sua obra, o barro.

[...] E também (+)... os projetos, comecei a fazer o projeto que me fez enxergar também o entorno, conhecer um pouco mais... onde eu estava, o local que eu estava, que foi a pesquisa das argilas. Isso me fez ter um outro olhar. [...] me deu uma visão de como é estar aqui e estar em Minas [...] a pesquisa me fez andar, buscar, *né?* Buscar coisas... buscar conhecer o espaço em que, “em que” eu estava morando... [...] (informação verbal).²⁴

Nesse depoimento fica evidente como as diferenças e semelhanças geográficas permeavam seus pensamentos. As lembranças evocadas pelos estímulos externos da paisagem se tornaram fonte geradora de estímulos internos que a levaram a coletar “coisas”, entre elas, os gravetos que encontrava no caminho. Inicialmente, colecionou esses objetos, guardando-os e observando-os diariamente. Rodrigues se colocava como uma coletora, ato primordial de sobrevivência. Colecionou objetos – arqueologias de seus trajetos – e, num segundo momento, selecionou alguns desses gravetos e os reproduziu em argila a partir de moldes de gesso (informação verbal).²⁵

Os gravetos, selecionados por uma colecionadora de variedades, foram se tornando um projeto poético. Traduzidos para outra materialidade, esses se transformaram em módulos de barro, replicados em série. À medida que secavam, antes mesmo de se desidratarem totalmente, as formas eram buriladas, alisadas por pequenas pedras, também colhidas pela artista no seu novo espaço de vivência. Esse processo dava à argila uma superfície lisa e levemente brilhante. As peças em argila, depois de secas, foram queimadas em forno elétrico, algumas com engobe²⁶ preto, outras em sua cor natural. As que permaneceram na cor da argila foram queimadas novamente em latão com serragem, adquirindo manchas da fumaça sendo, posteriormente, enceradas com graxa incolor (informação verbal).²⁷

²⁴ RODRIGUES, M. Regina. **Maria Regina Rodrigues**: depoimento [abr. 2014]. Entrevistador: Tatiana Campagnaro Martins. Vitória, 2014. 1 arquivo MP3 (23:13 min.).

²⁵ Ibid.

²⁶ Engobe: argila líquida, de cor natural ou pigmentada com minerais, é utilizada para pintar a superfície de outra peça de argila antes da queima.

²⁷ RODRIGUES, M. Regina. **Maria Regina Rodrigues**: depoimento [abr. 2014]. Entrevistador: Tatiana Campagnaro Martins. Vitória, 2014. 1 arquivo MP3 (23:13 min.).

Ao receber o convite para expor na *Galeria Espaço Universitário*, a artista montou uma instalação com os módulos que vinha produzindo (Figura 33). Os gravetos em cerâmica, dezenas deles, foram dispostos lado a lado, ocupando aproximadamente dois metros quadrados do piso da galeria, criando dois caminhos. Um caminho era formado com os gravetos mais escuros, trabalhados com engobe e o outro, pelos mais claros, queimados na fumaça. Fixados por trás com um arame, a artista deslocou verticalmente alguns gravetos e lateralmente outros, criando movimento. Esses caminhos irregulares, ora estavam lado a lado, ora se cruzavam, passando um por cima do outro, como se acompanhassem a topografia de um solo imaginário, semelhantes aos atalhos e bifurcações criados pelos transeuntes sobre a grama do campus.

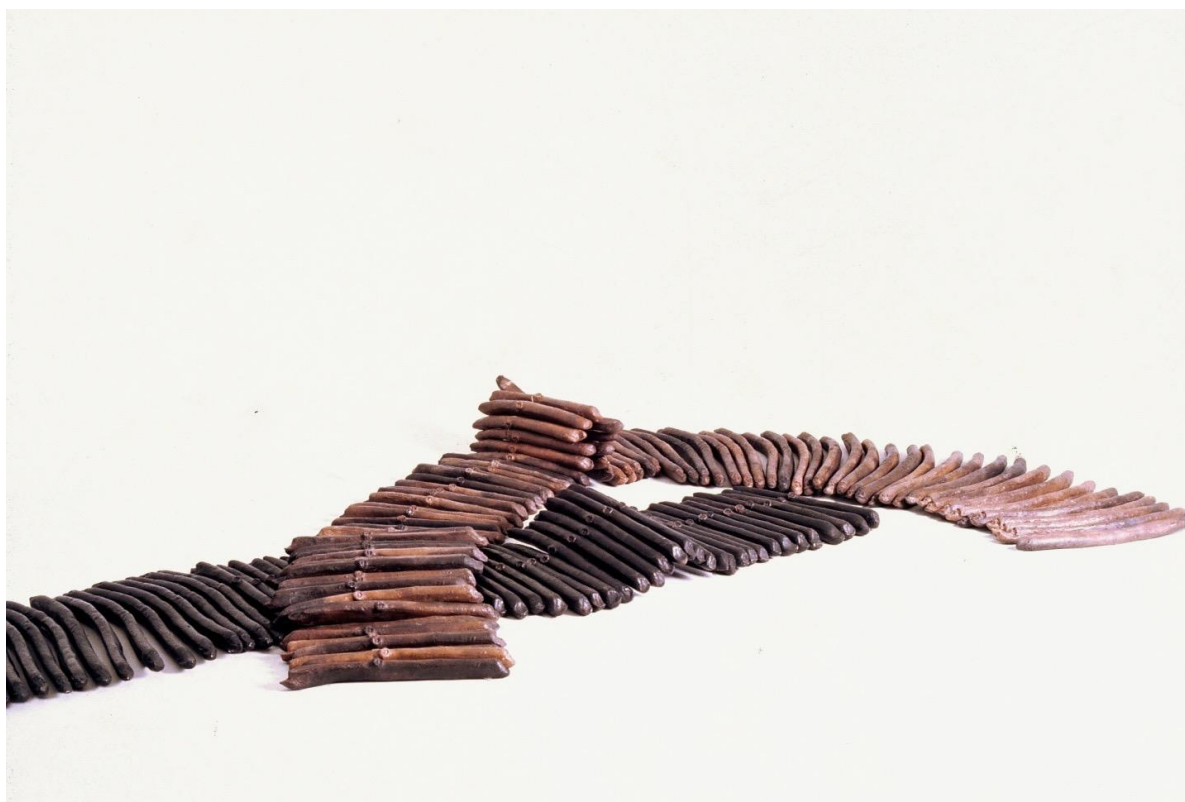


Figura 33: Regina Rodrigues. Detalhe da instalação *Gravetos*, 1993. Galeria Espaço Universitário
Fonte: Documentos do processo.

Salles (2004), ao abordar a relação entre matéria e intenção criativa, afirma existir uma interdependência entre esses elementos. Considera como matéria tudo aquilo que o artista escolhe, manipula e transforma em prol da obra. No caso do trabalho em questão, *Gravetos*, observamos nas escolhas da artista uma forte relação com o meio físico, com a paisagem e a natureza. Essa relação se estende

desde a sensibilização pelos elementos físicos do lugar, até a montagem da obra no espaço da galeria, passando pela apropriação dos objetos, pela escolha dos materiais e dos procedimentos técnicos para a execução do trabalho.

Os caminhos, formados pelos gravetos de cerâmica, reproduzidos a partir dos gravetos coletados pelos caminhos da artista, são a materialização da relação dela com a nova paisagem e, porque não dizer, a materialização de seus caminhos, com a memória e os sentimentos do passado e o envolvimento com o novo espaço, no momento presente.

3.2 PROSPECÇÃO: QUANDO A MATÉRIA FALA

*Com o suor do meu corpo diluo-me dentro da Terra.
Através das sensações vou emergindo numa forma.
E deixo que o Fogo cristalize uma imagem!*

(Katzuko Nakano)

Como já foi dito, ao longo de sua carreira Rodrigues utilizou as técnicas pertinentes ao universo cerâmico na elaboração de seus trabalhos. Para Salles, “[...] é interessante notar como, raramente, as tendências são desprovidas de matéria: o meio de expressão já está inserido no desejo” (SALLES, 2001, p. 36). Ousaríamos dizer que, no caso de Rodrigues, seu envolvimento com os procedimentos e materiais cerâmicos é tão intenso que essa relação se configura como uma tendência no seu processo criativo.

Neste capítulo buscamos refletir sobre a relação de Rodrigues com a matéria-prima primordial da cerâmica, a argila. Sem abandonar as questões essenciais relativas às propriedades físicas e químicas deste material, analisaremos a argila também por um viés poético, a partir do ponto de vista da imaginação material proposta por Gaston Bachelard (1991).

Para Bachelard, a imagem da matéria argila em nossa imaginação nos reporta a uma massa ideal, uma síntese perfeita entre a resistência e a maleabilidade. Na verdade, essa massa modelável é a cooperação entre dois elementos, o que o filósofo chama de devaneio intermediário entre a água e a terra. Segundo o autor, essa cooperação pode ser “[...] cheia de incidentes, de contrariedades, conforme a água abrande a terra ou a terra confere à água a sua

consistência [...]” (1991, p. 61). Bachelard compara essa relação entre os dois elementos com uma luta constante na qual: a água lança sobre a terra sua potência dissolvente; e a terra seca desafia a água com sua potência absorvente.

Seguindo o pensamento de Bachelard e refletindo sobre essa ambivalência material, voltamo-nos para o elemento terra. Entendemos terra como uma camada do solo formada por material mineral oriundo da decomposição de rochas, podendo ou não conter vestígios de matéria orgânica. Sobre a superfície do nosso planeta encontramos diversos tipos de solo com características distintas, determinadas não só pela composição química dos materiais ali encontrados, mas também pelo formato e tamanho dos grãos desses minerais (CHAVARRIA, 1997). Assim, ao pensarmos no elemento terra tendo a clareza da infinitude da geografia dinâmica – a diversidade de tipos de rochas, os fatores físicos que atuam sobre esses minerais, vento, chuva e erosão que deslocam e misturam esses grãos – nos permitimos dizer que o arquétipo do elemento terra em suas particularidades é múltiplo. Portanto, a luta proposta por Bachelard entre a terra e água, nas mãos de uma artista apaixonada pela terra, possui infinitos campos de batalha.

São inúmeros os vestígios deixados por Rodrigues ao longo de sua carreira que revelam sua constante busca por conhecer e entender a terra, como elemento primordial do seu fazer como artista ceramista. Em entrevista, Lucimar Bello nos contou sobre a mobilização que Rodrigues, ainda aluna da UFU, promoveu na universidade para pesquisar as terras do entorno do campus.

[...] Ela acionou no curso de Geografia um estudo das argilas, dos barros e das coisas da região que ninguém daquele lugar estava fazendo. Foi ela que foi lá e “estou precisando disso, alguém pode trabalhar comigo?”. O Curso de Geografia acolheu a Regina, mas bebeu do desejo dela [...] Não foi a Geografia que tinha uma disciplina, ou tinha uma pesquisa que acolheu a Regina. Ela foi lá propor a pesquisa foi acolhida por alguns professores e aí gerou uma pesquisa de pastas cerâmica. Mas foi ela que foi lá, “eu preciso de alguém que aposte comigo”, achou a acolhida. Ela propôs uma coisa que não tinha no curso. (Informação verbal).²⁸

Quando passou a residir em Vitória, Rodrigues fez um movimento parecido com o descrito por Bello. Indignada com a constante afirmação de que “não havia argila boa *pra* trabalhar”, ou que “a melhor argila que tinha era só a das paneleiras”

²⁸ BELLO, Lucimar. **Lucimar Bello**: depoimento [set. 2015]. Entrevistador: Tatiana Campagnaro Martins. Vitória, 2015. 1 arquivo MP3 (11:06min.).

(informação verbal)²⁹, iniciou como professora das disciplinas de cerâmica, o projeto de pesquisa intitulado *Materiais argilosos existentes na região da Grande Vitória* (RODRIGUES, 1995), tendo como objetivo investigar: plasticidade³⁰, retração, resistência e coloração dos materiais encontrados; além de montar um banco de dados para futuras pesquisas de alunos e professores da UFES. Para Pascoal Giardullo (19897, p. 65), geólogo que se dedica à preparação e comercialização de massas cerâmicas voltadas para a produção artística, “o conhecimento da composição das argilas nos fornece informações preciosas para a avaliação do seu uso específico [...]” (1987, p. 65). Rodrigues, ao mesmo tempo que realizava suas pesquisas, incentivava os alunos a conhecerem as propriedades das argilas disponíveis, propondo que alterassem algumas características dessas massas, acrescentando-lhes outros materiais como serragem, vermiculita³¹, areia, chamote³² e bentonita³³.

Entre março de 1993 e 1995 – Rodrigues fez um levantamento das matérias-primas utilizadas pelos ceramistas da Grande Vitória, incluindo a argila das panelleiras. Escavou terrenos, coletou amostras e catalogou o material de quatro áreas territoriais em uma incansável busca por matérias-primas que oferecessem novas possibilidades plásticas. Mais uma vez, procurou profissionais de outras áreas que pudessem lhe dar apoio. Colaboraram com essa pesquisa a professora do Departamento de Química, Maria de Fátima Fontes Lelis e professor Luiz Machado Filho, geólogo do Departamento de Geociência, ambos da UFES.

Das quatro áreas pesquisadas, a falésia de Nova Almeida foi um dos locais onde Rodrigues garimpou inúmeras vezes. Entre um paredão íngreme e o oceano, Rodrigues caminhava por uma estreita faixa de areia, enquanto esta não era engolida diariamente pela maré. Em meio à “luta do rochedo com o mar”³⁴, entre o barranco resistente e as investidas das ondas, a pesquisadora retirava terras

²⁹ RODRIGUES, M. Regina. **Maria Regina Rodrigues**: depoimento [set. 2015]. Entrevistador: Tatiana Campagnaro Martins. Vitória, 2015. 1 arquivo MP3 (01:01:00min.).

³⁰ Plasticidade – É a qualidade que permite a moldagem ou conformação da peça em argila.

³¹ Vermiculita – mineral da família da mica.

³² Chamote – argila queimada e moída, utilizada para dar maior resistência à argila. Pode ser usada em diferentes granulometrias e cores alterando a textura da cerâmica.

³³ Bentonita – argila vulcânica, de granulometria muito fina usada para aumentar a plasticidade das argilas.

³⁴ Trecho do Samba-enredo da G.R.E.S União da Ilha do Governador (RJ) no carnaval de 1982. Autoria de Baeta Neves.

argilosas multicoloridas, como se fossem fósseis da paleta de tinta de Wassily Kandinsky (Figuras 34, 35 e 36).

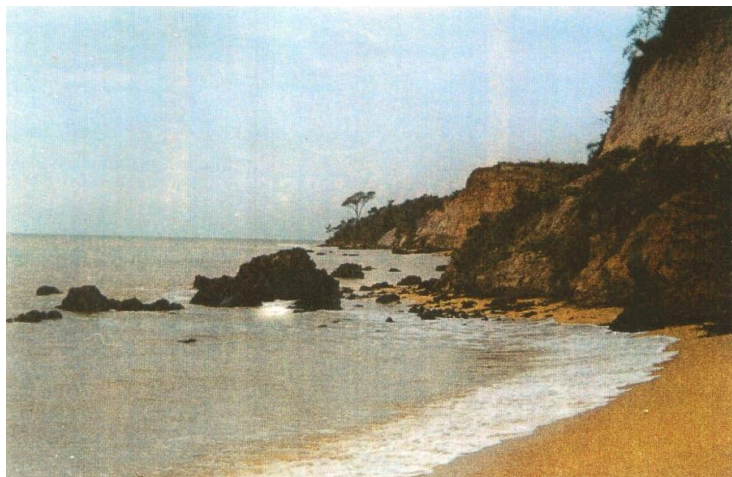


Figura 34: Falésias no distrito de Nova Almeida, município de Serra, região da Grande Vitória.

Fonte: Relatório final do projeto de pesquisa Materiais Argilosos Existentes na Região da Grande Vitória, 1993-1995.



Figura 35: Detalhes da falésia da praia de Nova Almeida, Serra, ES.

Fonte: Documentos de processo da artista.



Figura 36: Fragmentos de terra retirados das falésias de Nova Almeida, arquivados em caixinhas de acrílico (aproximadamente 7x3 cm cada caixa). Material encontrado em uma caixa de sapato na Oficina de Cerâmica da UFES.

Fonte: Documentos de processo da artista. Foto: Tatiana Campagnaro.

Refletindo sobre essa pesquisa de campo realizada por Rodrigues, voltamos ao pensamento de Bachelard, ele acredita que “[...] não se pode viver a ambivalência material senão dando alternadamente a vitória aos dois elementos [...]” (1991, p. 63). Afirma também que ao se misturar terra e água, um será sempre o sujeito ativo enquanto o outro sofrerá a ação (1991, p. 61). Rodrigues tinha consciência disso e sua imaginação material misturava os dois elementos explorando os potenciais, ora da terra, ora da água, respeitando suas particularidades.

As argilas de Nova Almeida eram bastante arenosas, possuíam grãos grossos que diminuía sua plasticidade. No entanto, suas cores chamaram a atenção da artista.

Na verdade, eu acabei indo mais *pra* área da pigmentação do que *pra* outra coisa, porque foi o que eu achei mais interessante. Até porque em Minas não tinha essas colorações, eu achei que valeria a pena pesquisar, manter essa pesquisa de cor que era uma gama... um leque de coloração que eu nunca tinha visto. E aprendi através do pessoal da química como preparar o pigmento. E aí eu fiz toda essa ‘essa’ metodologia de preparação até conseguir o pigmento puro, vamos dizer assim. Isso *pra* mim foi legal entender um pouco disso, *né*? Qual a diferença entre, por exemplo, argila, silte³⁵ e areia, todas essas coisas assim que eu nunca tinha ouvido falar. (Informação verbal).³⁶

Rodrigues, triturou, peneirou, lavou repetidas vezes o material de suas coletas para tirar o sal da água do mar (Figura 37) para, em seguida, conforme a orientação dos químicos, executar um processo de decantação e filtração, obtendo assim a parte mais fina dessas terras utilizadas como pigmento. Esses materiais, sob a ação diluente da água, se tornaram engobes, que são argilas líquidas utilizadas para pintar outras superfícies de argila.

³⁵ Silte – Fragmento de mineral ou rocha menor do que areia fina e maior do que argila. Para mais informações acesse: <<http://www.ecivilnet.com/dicionario/o-que-e-silte.html>>

³⁶ RODRIGUES, M. Regina. **Maria Regina Rodrigues**: depoimento [ago. 2015]. Entrevistador: Tatiana Campagnaro Martins. Vitória, 2015. 1 arquivo MP3 (01:01:00min.).



Figura 37: Amostras das terras coletadas na pesquisa Materiais Argilosos Existentes na Região da Grande Vitória.

Fonte: Documentos de processo da artista. Fotos cedidas pela artista.

Não tardou e o resultado dessa pesquisa reverberou em seu trabalho plástico. A artista explorou a coloração de diferentes argilas sobre formas circulares sobrepostas, dando origem aos módulos que compõem a obra *Contorno* (Figuras 38 e 39). Algumas das cores utilizadas pela artista neste trabalho tiveram origem nas falésias de Nova Almeida.



Figura 38: Regina Rodrigues, detalhe dos módulos, 1995.

Fonte: Documentos de processo da artista.

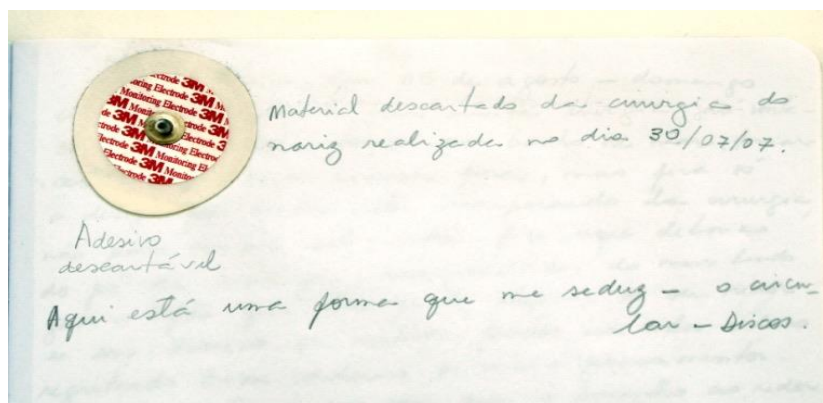


Figura 39: Regina Rodrigues, vista parcial da instalação *Contorno*, na exposição Regina Rodrigues, Cerâmicas. Galeria Homero Massena, 2006.

Fonte: Documentos de processo da artista.

A forma circular, por sua vez, é um elemento recorrente nos trabalhos da artista. Foi explorada em diferentes momentos e de diferentes maneiras, sendo utilizada em seu formato puro como em *Contorno*, ou em outras derivações dessa

geometria. Em um documento posterior à realização desta obra a artista escreveu sobre seu interesse por esse elemento geométrico (Figura 40).



*Material descartado da cirurgia
do nariz realizada no dia
30/07/07.*

Adesivo descartável

Aqui está uma forma que me seduz - o circular - Discos.

Figura 40: Imagem e transcrição de trecho do Caderno Vermelho de Regina Rodrigues
Fonte: Documentos de processo da artista. Foto Tatiana Campagnaro.

Voltemos ao desejo ancestral de conhecer a terra onde pisa. Em 2013, fazendo uso de uma Licença Capacitação, Rodrigues foi morar em Portugal na cidade de Montemor-o-Novo. Sob orientação de Virgínia Fróis³⁷ e colaboração do geólogo Carlos Miguel Carpetudo, a artista iniciou a pesquisa *As terras do Castelo*. Neste projeto, Rodrigues mapeou o entorno do castelo medieval de Montemor-o-Novo (Figuras 41 e 42), coletando e testando as terras da região.

Um dos objetivos da artista nesta nova pesquisa foi tentar relacionar esses materiais coletados com as peças em cerâmica encontradas em escavações arqueológicas dessa região. Outro interesse da investigação relacionou-se à possibilidade de utilização desse material em sua pesquisa plástica. Sendo assim, a artista repetiu o mesmo movimento anteriormente descrito na pesquisa realizada com os materiais da Região da Grande Vitória. Em busca de matéria-prima para seus projetos, Rodrigues investigou as terras do Castelo para tirar proveito de suas características naturais. Plasticidade, retração e cor (Figuras 43 e 44), são dados

³⁷ Virgínia Fróis (1954-) é professora da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) onde desenvolve atividades de investigação, docência e orientação de trabalhos de mestrado, doutorado e pós-doutoramento em Belas Artes / Escultura.

que a artista catalogou para uma possível utilização em trabalhos futuros, como o projeto de pós-doutorado que pretendia realizar³⁸.



Figura 41: Vista dos arredores do castelo de Montemor-o-Novo.

Fonte: Relatório Licença Capacitação: *As Terras do Castelo*, 2013. Arquivo encontrado no computador pessoal de Regina Rodrigues.



Figura 42: Vista dos arredores do castelo de Montemor-o-Novo.

Fonte: Relatório Licença Capacitação: *As Terras do Castelo*, 2013. Arquivo encontrado no computador pessoal de Regina Rodrigues.



Figura 43: Argila *in natura*, teste de plasticidade e retração das argilas do Castelo de Montemor-o-Novo.



Figura 44: Testes de cor das argilas do entorno do Castelo de Montemor-o-Novo.

Fonte: Documentos do processo da artista. Relatório Licença Capacitação: *As Terras do Castelo*, 2013. Arquivo encontrado no computador pessoal de Regina Rodrigues.

³⁸ Informações retiradas de um arquivo de texto em PDF, Relatório Licença Capacitação, encontrado no computador pessoal da artista.

Voltando aos devaneios de Bachelard (2004), podemos comparar o envolvimento da artista com esse desejo de conhecer as terras onde pisa, com os estudos de um estrategista que avalia o potencial do seu exército para assim traçar seu plano de guerra e controlar o campo de batalha. Em sua tese de doutorado, no capítulo Homem e Matéria, Rodrigues, ao abordar a utilização da matéria argila em diferentes grupos sociais, fez um relato que vai ao encontro dos pensamentos de Bachelard:

[...] Mas, antes mesmo que as matérias sejam designadas pelos ofícios, precisamos considerar as realidades materiais ainda na sua origem, tais como nos oferecem na natureza, observando como a matéria reage, se tem liga, como ocorre a separação das partes ou como solda. Somente, então, começamos a trabalhar com a matéria, ou com as diferentes matérias, criando, assim um corpo argiloso. (RODRIGUES, 2004, p. 29).

Neste texto, Rodrigues versa sobre o manuseio da argila de uma forma ampla, abarcando esse fazer em várias culturas diferentes. No entanto, nos parece que a artista fala de seu próprio processo de trabalho. “A matéria nos revela as nossas forças, ela nos sugere o nosso empenho, pois nesse momento, queremos vencê-la, trabalhando” (RODRIGUES, 2004, p. 31). Bachelard (1991, p. 25), ao abordar a questão do trabalho com a matéria, considera primordial conhecer verdadeiramente as realidades materiais que, segundo ele, é um convite para o exercício das forças dinâmicas das mãos.

Uma obra que nos revela muito sobre esse desejo de Rodrigues de conhecer, dominar e vencer a matéria é *Prospecção* (1999/2008/2015). Neste trabalho a artista partiu de uma técnica básica de modelagem muito utilizada na construção de objetos em cerâmica, a técnica do rolinho³⁹. Rodrigues desfrutou da maleabilidade de argilas, beneficiadas pela Pascoal⁴⁰, impondo sobre elas o peso de suas mãos em movimentos sincronizados, repetidos e precisos, modelando cada rolinho, um a um, com uma espessura muito fina (aproximadamente 3 mm), desafiando os limites do material. Foi do contato direto das mãos com a matéria que surgiu a forma: fina,

³⁹ Técnica do rolinho: consiste na construção de formas a partir da sobreposição de rolinhos de argila colados com barbotina e/ou costurados com a espátula. Para mais informações consulte RODRIGUES, Maria Regina. **Cerâmica**. Vitória: UFES, Núcleo de Ensino a Distância, 2011.

⁴⁰ Pascoal Massas e Equipamentos Cerâmicos – Empresa brasileira que desde de 1980 beneficia e comercializa matérias-primas, massas e equipamentos para cerâmica. Para maiores informações acesse <www.pascoalmassas.com.br>.

alongada e simétrica. Distanciados de sua função tradicional, os rolinhos foram transformados em módulos – idênticos na forma e diferentes na cor, já que produzidos com argilas de cores diferentes.

Dando continuidade a esta investigação plástica, Rodrigues utilizou os rolinhos modelados em “ponto de osso”, ou seja, no estágio final da secagem natural da argila, quando a camada de água que envolve os grãos de terra já evaporou. A argila crua nesse ponto é um sólido, aparentemente resistente, porém, este é seu momento de maior fragilidade, estágio no qual não pode mais ser curvada sem que se quebre. Na batalha sugerida por Bachelard, este seria o momento em que a terra vence a água. Assim, a dialética entre o duro e mole dá lugar a ambivalência entre o forte e o frágil.

Na busca por uma forma de montagem, Rodrigues acondicionou os rolinhos em um grande cilindro de vidro (Figura 45), um tubo de ensaio de aproximadamente um metro de comprimento por 8 cm de diâmetro. Dessa forma, os frágeis rolinhos estavam protegidos, como em uma redoma. Ao que tudo indica, tal montagem não se revelou satisfatória para a artista naquele momento, pois essa foi uma das muitas experiências que encontramos guardadas no quartinho dos fundos de sua casa. Mais especificamente, no armário dos projetos adormecidos, ou encubados.



Figura 45: Detalhe do tubo de ensaio com os rolinhos de argila, encontrado no armário do quartinho dos fundos. Aproximadamente 8 cm de diâmetro x 1 metro de comprimento.
Fonte: Documento do processo da artista. Foto Tatiana Campagnaro.

Outra experiência realizada pela artista foi a montagem dos módulos inseridos em uma caixa retangular de vidro presa a parede (Figura 46). Rodrigues nos relatou

em conversa informal que o acabamento da colagem do vidro com silicone a incomodou e que também testou caixas de acrílico, mas acabou desistindo da ideia.

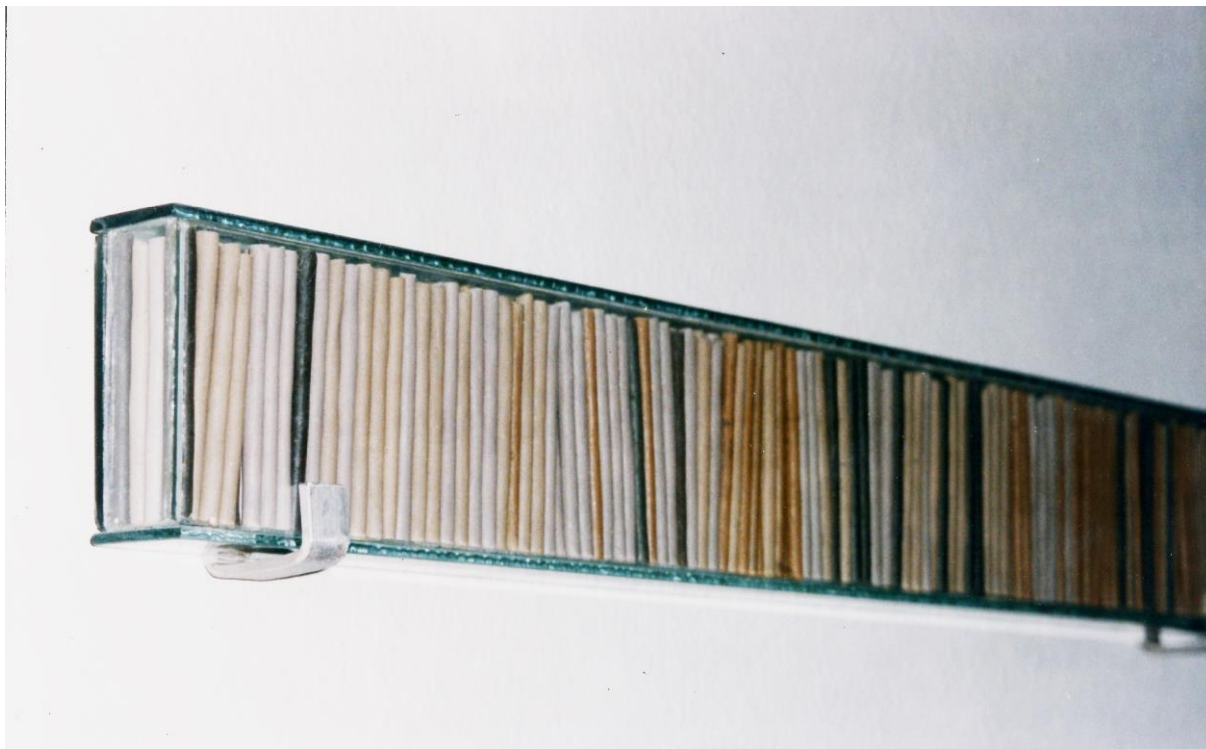


Figura 46: Detalhe de caixa de vidro presa a parede com rolinhos de argila.
Fonte: Documentos do processo.

Em busca de outras possibilidades de montagem para esses delicados módulos, Rodrigues escavou um pequeno nicho (0,5X6,5X40 cm) na parede atrás da porta da sala de pesquisa, anexa a Oficina de Cerâmica da UFES, onde realizou as primeiras experiências de inserção dos finos rolinhos de argila crua nesse vão (Figuras 47, 48 e 49). Com essa nova montagem, a artista tirou os rolinhos do espaço protegido, da intocável redoma de vidro, levando-os para um corte grosseiro feito na parede de concreto. Com essa experimentação topológica, a artista alterou a leitura que se fazia da imagem da matéria, reforçando a ambivalência anteriormente citada entre o forte e o frágil.



Figura 47: Ensaio na parede da sala de cerâmica da UFES. Aproximadamente 6,5 x 40 x 0,5 cm
Fonte: Foto Tatiana Campagnaro.

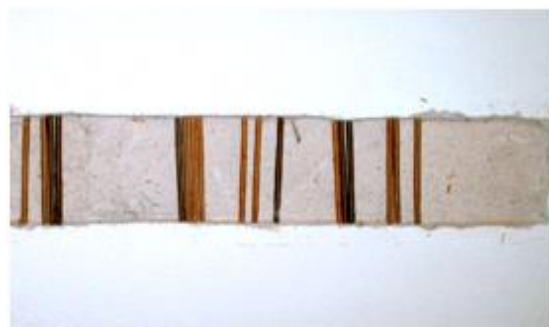


Figura 48: Detalhe do ensaio na parede da sala de cerâmica da UFES
Fonte: Queiroz, 2006.



Figura 49: Detalhe do ensaio na parede da sala de cerâmica da UFES.
Fonte: Documentos do processo da artista.
Foto cedida pela artista.

Prospecção, como obra, foi apresentada pela primeira vez em uma coletiva no ano de 1999, na exposição de abertura da Casa Porto das Artes Plásticas em Vitória, ES (Figura 50). Convidada para expor, Rodrigues levou sua experiência da parede atrás da porta da sala de pesquisa para as paredes de um prédio construído em 1903, uma edificação tombada pelo patrimônio histórico estadual.

O local escolhido para a montagem da obra contemplava a passagem entre dois ambientes, um corredor e uma sala de exposição. Ao escavar as paredes do edifício, Rodrigues fez uma prospecção, no verdadeiro sentido do termo, utilizado tanto pela geologia, como pela arqueologia, um método ou técnica de localizar e avaliar jazidas (HOUAISS, 2009), uma forma de sondagem, de investigação. Sondagens que, por sua vez, Rodrigues já estava habituada a fazer nas buscas por

argilas. Na Casa Porto das Artes plásticas, a artista descortinou as camadas de tinta sobrepostas durante décadas deixando-as aparentes em uma das extremidades da montagem, revelando anos da história do edifício (Figura 51). No restante da parede a escavação foi mais profunda, chegando a retirar parte do reboco onde os rolinhos de argila foram incrustados.

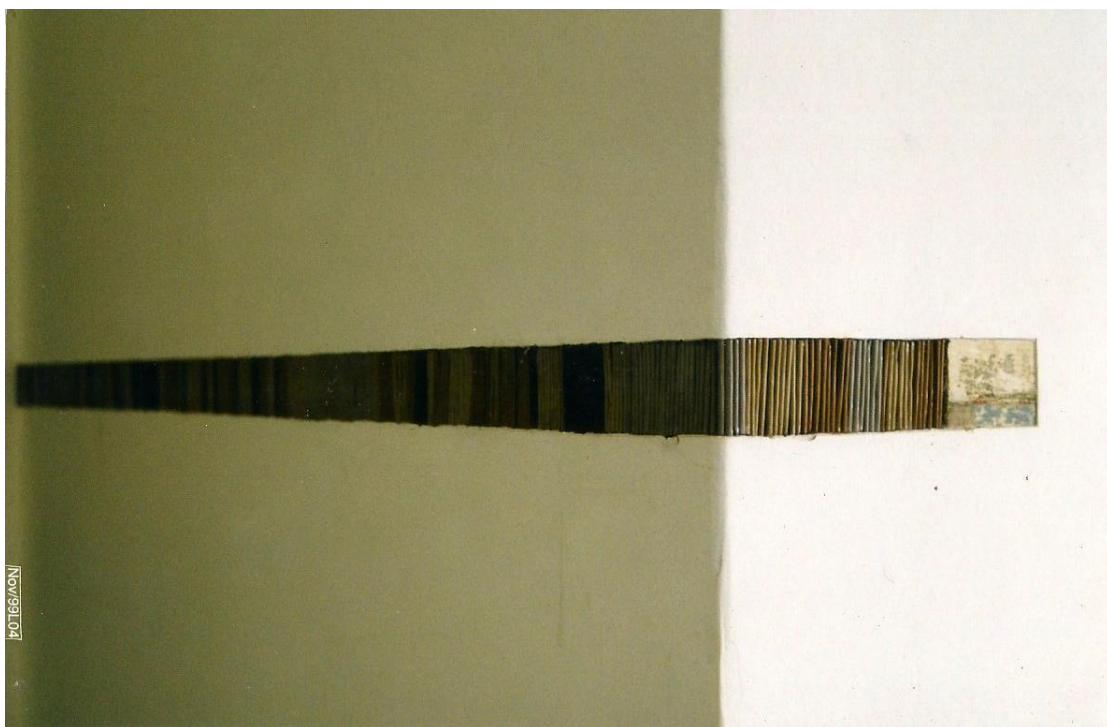


Figura 50: Regina Rodrigues, *Prospecção*, 1999. Argila aprox. 6,5 x 400x 0,5 cm. Casa Porto das Artes Plásticas.

Fonte: Documentos do processo da artista.



Figura 51: Detalhe da obra *Prospecção*, Casa Porto das Artes Plásticas, 1999.

Fonte: Documentos do processo da artista.

Em *Prospecção*, Rodrigues criou um paradoxo. Enquanto em suas buscas por matéria-prima a artista escavou o solo, os barrancos, as paredes das falésias para retirar a terra, nesta obra ela escavou as paredes de uma instituição de arte, onde introduziu a terra modelada. As camadas de tinta da parede quase centenária dialogavam com as diferentes tonalidades de cores das terras milenares. A sequência dos módulos perfilados lado a lado acompanhava o espectador no trajeto de um ambiente ao outro da exposição, como se pertencessem à própria estrutura da parede e tivessem sido revelados na mesma escavação. Dessa maneira a artista criou um vínculo entre a obra e o espaço de exposição, vínculo que se reforçou pelo caráter efêmero do trabalho, pois os frágeis rolinhos de terra crua não resistiam à desmontagem. Nesse contexto, a obra só é obra enquanto se encontra inserida na estrutura física da galeria para onde foi produzida.

Em 2008, Rodrigues realizou outra versão de *Prospecção* na exposição coletiva *Nomadismo e Territorialização*, realizada simultaneamente na Galeria Matias Brotas Arte Contemporânea e na Galeria de Arte Espaço Universitário. Segundo Lincoln Guimarães Dias, curador do evento, a mostra tinha como proposta expor o trabalho de artistas, que:

[...] respondem ao estado de negatividade que se constituiu na arte das últimas décadas a partir da dissolução da especificidade formal das obras, da crise da própria noção de obra e do vácuo deixado pela falência do projeto ético e político que caracterizou a modernidade [...]. (DIAS, 2008, p. 4).

Ainda segundo ele, os trabalhos operavam a partir dessa perda de lugar, seja ressitando-se provisoriamente, seja aprofundando os sintomas dessa perda.

Para essa mostra, Rodrigues produziu novos rolinhos e ao montar o trabalho criou novamente um vínculo com o local, discutindo nessa montagem os limites espaciais da exposição. Na Matias Brotas, os finos e delicados módulos de argila foram incrustados na parede próxima a entrada da galeria (Figura 52). O recorte na parede ultrapassava a porta de vidro que dava acesso ao ambiente onde *Prospecção* se projetava do interior da galeria para o espaço externo, sugerindo uma continuidade virtual até a Galeria de Arte Espaço Universitário onde o trabalho foi montado na parede interna à esquerda da porta, logo na entrada (Figura 53). *Prospecção*, mais uma vez inserido na estrutura física da galeria, simbolicamente conectou os dois espaços da exposição *Nomadismo e Territorialização*.

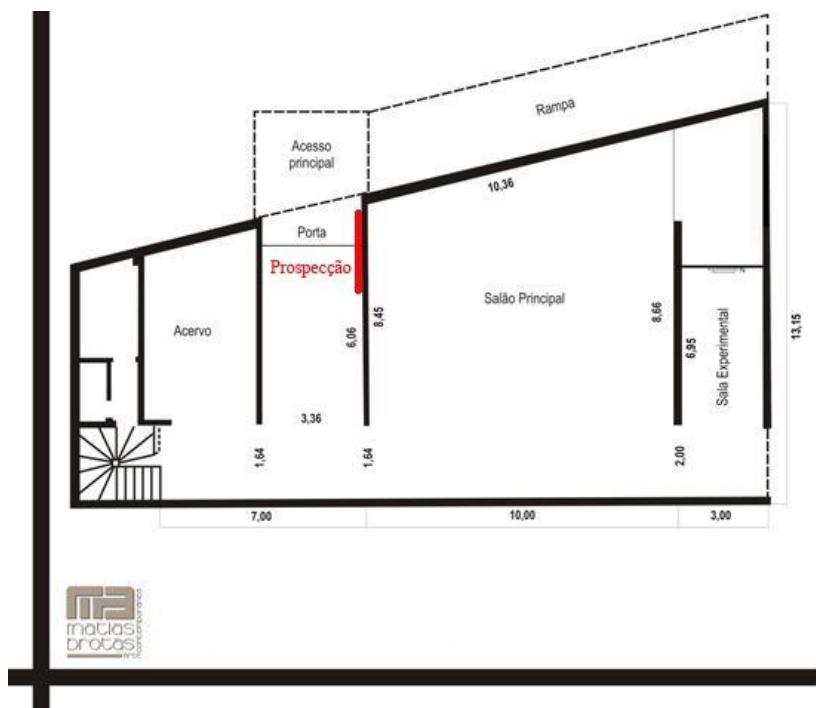


Figura 52: Planta da Galeria Matias Brotas Arte Contemporânea, com a localização da obra *Prospecção* em vermelho.

Fonte: <<http://www.matiastbrotas.com.br/pt/galeria.php>> Acesso em: 14 nov. 2014

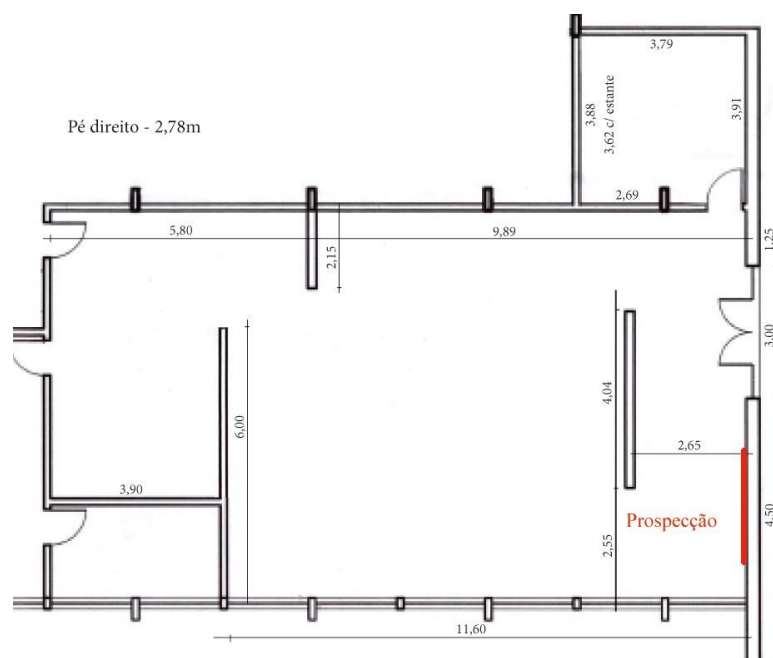


Figura 53: Planta da Galeria de Arte Espaço Universitário com a localização da obra *Prospecção* em vermelho, na mostra *Nomadismo e Territorialização*.

Fonte: Imagem cedida pela Galeria de Arte Espaço Universitário.

Em 2015 na exposição, *Uma Oleira de Vida Inteira*, também realizada na Galeria de Arte Espaço Universitário, Rodrigues voltou a produzir finos módulos de argila e incrustá-los na parede. Desta vez, *Prospecção* (Figura 54) foi montada na parede em frente à porta de entrada da galeria, uma espécie de biombo que bloqueava a visão do salão principal. O visitante ao entrar no espaço da galeria se deparava com uma parede branca cortada pelo trabalho que se prolongava para a direita até a extremidade conduzindo o visitante ao universo poético da artista.



Figura 54: Vista da obra *Prospecção* na exposição, *Uma Oleira de Vida Inteira*. Ao fundo, vista da obra *Em Torno De*.

Fonte: Imagem cedida pela Galeria de Artes Espaço Universitário.

Nas três exposições onde foi montada, *Prospecção* traçou uma forte relação com o espaço no qual foi instalada. Contudo, foi a partir do envolvimento com a matéria, do contato da mão com a argila, do gesto preciso e repetido inúmeras vezes que surgiram os módulos, para só em seguida, na montagem, criar um vínculo com o espaço, fator gerador de sentido da obra. É possível inferir que, em cada instalação, *Prospecção* proporcionou uma nova reflexão conceitual sobre essa relação espaço/obra a partir da dualidade forte/frágil criada pela artista ao explorar as características da matéria e escolher estrategicamente o local de sua montagem. Segundo Cirillo:

A experimentação matérica vai revelar, assim, partes da relação do artista com a matéria. Se a matéria preexiste à obra, muitas vezes, porém, se confunde com ela; é o processo de criação que vai resgatar e esclarecer essa relação, permitindo perceber em que momento o artista, condicionado pelas exigências da matéria, toma para si a identidade da matéria e a transforma em obra. (CIRILLO, 2004, p. 46).

Apontamos essa relação íntima e intensa que Rodrigues estabelece com a matéria como uma das tendências que guiam seu projeto poético. A força e precisão do gesto em movimentos repetidos pacientemente na confecção de módulos, também ecoam em outros trabalhos da artista ao longo de sua carreira.

3.3 SÉRIE GOZO: ENTRE DORES E AMORES

De um ponto a outro, e de outro a outro, a linha multiplica a fiação, esculpe lugares, aborda contornos, limita arredores, costura ao próprio espaço da indefinição, a linha convoca topografias aéreas.

(Edith Derdyk)

Quando Rodrigues encrustou os rolinhos de argila crua nas paredes da exposição *Nomadismo e Territorialização*, trouxe a público também outra obra, resultado de uma nova experiência que teve início em 2007. Neste trabalho, a artista teceu uma delicada trama com fios de cobre criando um longo tubo que ora se alargava formando casulos, ora se estreitava formando gargantas. Esta trama de 5 metros de comprimento, pendia do teto até o chão da Galeria Matias Brotas (Figura 55a, 55b e 55c). Lincoln G. Dias, curador da exposição, no catálogo se refere a esta obra como:

[...] um trabalho silencioso e intimista, que retira a sua força da convocação que faz ao observador de, ao deparar-se com ele, entrar em um novo regime de tempo, num ritmo mais lento e meditativo, para perceber as nuances de forma, a modulação dos volumes com suas qualidades musicais e o modo como a matéria parece se transformar conforme se observa a peça de longe ou de perto. (DIAS, 2008, p. 6)



Figura 55 a, b e c: Regina Rodrigues, sem título, 2015, crochê em fio de cobre, 3x0,08m, trabalho reapresentado na mostra *Uma Oleira de Vida Inteira*, Galeria de Arte Espaço Universitário.

Fonte: Foto Ari Oliveira.

Este caráter intimista e o novo regime de tempo, mais lento e meditativo, que Dias afirma ser a força convocatória do trabalho sobre o observador, aparecem nas anotações da artista no *Caderno Vermelho* (citado no item 2.2.1.3, p.42) como sendo a mesma atmosfera que permeou seu processo criativo com o crochê. Nesse estudo, utilizamos este caderno como suporte documental para nossas inferências, aplicando aspas para indicar as palavras transcritas de suas páginas. Nesse sentido, vale a lembrança de que, este caderno diferente dos demais documentos produzidos por Rodrigues, se apresenta como interlocutor de um diálogo pessoal e íntimo, revelando uma série de nuances sobre as experiências da artista com esse novo meio.

Logo no início desse caderno, a dinâmica caótica das três primeiras páginas, com suas anotações feitas de forma aleatória e aparentemente desconectadas, indica possíveis pontos de reflexão da artista sobre seu novo fazer. Nesses registros a palavra “ambiguidade” aparece ligada por linhas que conduzem a leitura para outras duas palavras, seguidas de uma observação entre parênteses: “técnica (fazer feminino)” e “forma (desafiadora)”. Com essa duplicidade de sentidos, Rodrigues nos sugere duas possíveis linhas de pensamento: uma ligada à **técnica** e outra ligada à

forma. São diversos tópicos, palavras e frases nessas três primeiras páginas escritas que podem se relacionar com estes elementos e outras tantas mais espalhadas por todo o caderno.

Conduzimos inicialmente nossa investigação por essa primeira linha de pensamento, por supormos que a artista refletisse sobre a função do crochê enquanto técnica. Esses escritos nos sugerem que, em suas primeiras ponderações, Rodrigues tenha associado o crochê a um “fazer feminino”, um “fazer popular”, “artesanal”, com uma “carga de utilidade” associada ao “uso doméstico”. Se pensarmos que “[...] o artista é um captador de detritos da experiência, de retalhos da realidade [...]”, como afirma Salles (2001, p. 97), podemos supor que Rodrigues estivesse associando a técnica do crochê a um fazer tradicional vinculado a valores simbólicos e ideológicos de uma cultura. Possivelmente algo que remeta às memórias de sua infância no triângulo mineiro, região com registros de tradição familiar ligada à produção de fibras, fios e tecidos (CAVALCANTE, 2014). Em entrevista, Rodrigues relatou que cresceu em meio a rocas de fiar e que aprendeu a fazer roupas de boneca em crochê quando criança (informação verbal)⁴¹.

Ainda refletindo sobre o uso do crochê, Rodrigues escreveu “quase foge da questão da arte” e complementou na sentença abaixo, “falta de utilidade”. A nosso ver, os pensamentos da artista transitavam em um campo delicado, a fronteira entre Arte e Artesania. Essa questão relacionada aos limites entre Arte e Artesania talvez tenham surgido pela maneira como a artista se reaproximou da técnica que aprendeu na infância. De acordo com seu depoimento, voltou a manipular a linha e a agulha na tentativa de reproduzir um colar de flores feito em crochê. No entanto, ao iniciar o trabalho percebeu as possibilidades que a técnica lhe oferecia e passou a explorá-las para criar outros objetos (informação verbal)⁴². A artista já havia experimentado, nos tempos de estudante da Universidade Federal Uberlândia, a tecelagem como linguagem plástica, como vimos na foto em preto e branco encontrada no caderno azul citado no item 2.2.1.1 (Figura 4). Rodrigues, também colaborou com sua antiga professora, Shirley Paes Leme, na confecção de uma grande obra, tecida com cordas grossas, criada especialmente para a área infantil, do Parque Sabiá, em Uberlândia. No entanto, considera que essas experiências não

⁴¹ RODRIGUES, M. Regina. **Maria Regina Rodrigues**: depoimento [set. 2015]. Entrevistador: Tatiana Campagnaro Martins. Vitória, 2015. 1 arquivo MP3 (01:01:00min.).

⁴² Ibid.

causaram significativa influência em sua produção com o crochê (informação verbal)⁴³.

Rodrigues traçou ainda no Caderno Vermelho outras considerações que reforçam nossa suposição sobre suas intenções com a nova técnica, escrevendo em dois tópicos seguidos: “pretensão de obra de arte” e “experiência estética muito grande”. Nesse sentido, acreditamos que em suas ponderações estudava a possibilidade da nova experiência com o crochê adquirir o *status* de obra de arte, mesmo sendo um fazer artesanal. A artista se perguntou ainda: “Qual é a questão artística?”. Como se fosse uma resposta lógica, colocou logo abaixo em um diagrama as frases “Diálogo com as coisas. Tricotando – passando a limpo”. Na sequência escreveu “artista – faz”, “alguém tem que explicar aquilo”. Com uma seta, Rodrigues continuou “fluência e não explicação”. Essa sequência de tópicos nos leva a crer que, a artista preferiu se deixar levar pelas novas experiências, em vez de procurar explicações para o que fazia. Essa hipótese se reforça com as frases “projeto q/ vai se moldando q/ vai se limitando” e “tendência do projeto – construindo fazendo”.

Destacamos abaixo três frases encontradas entre outros escritos da artista ao longo deste caderno que apontam para o “construindo fazendo” como uma tendência vinculada não só com o fazer, mas também com a matéria:

“Tecer é experimentar o desejo na vontade matéria.”

“O investimento no esforço é visível à flor da pele.”

“Toda pele tecida informa uma intimidade com a linha.”

Observamos com esses relatos que, no crochê, assim como na cerâmica, a artista se envolveu com a matéria e, ao manuseá-la, explorou suas possibilidades técnicas, deixando que desse contato íntimo surgissem os “formatos inesperados”. A artista escreveu ainda: “Os objetos não têm um desenho inicial, não há cálculos. Propõe um fazer a partir da manipulação da linha e da agulha.”

Na cerâmica, Rodrigues pesquisou as terras e as potencialidades das diferentes argilas. No crochê, sua atitude foi semelhante, investigou diferentes fios e suas características em busca de resultados “satisfatórios”, deixando ao longo das páginas do caderno registros dessa prática (Figura 56).

⁴³ RODRIGUES, M. Regina. **Maria Regina Rodrigues**: depoimento [abr. 2014]. Entrevistador: Tatiana Campagnaro Martins. Vitória, 2014. 1 arquivo MP3 (23:13 min.).

Como é bom encontrar outras possibilidades!!!

Após estas experiências pude perceber que os fios me conduzia na construção. (Os fios de seda - formas diversas, orgânicas, orifícios, reentrâncias), o fio de cobre - organismos alongados, duplos, delicados, transparentes. Rami - volumes carregados de vazios, texturas. 11/05/07

Como é bom encontrar outras possibilidades!!!

Após estas experiências pude perceber que os fios me conduzia na construção. (Os fios de seda – formas diversas, orgânicas, orifícios, reentrâncias), o fio de cobre – organismos alongados, duplos, delicados, transparência. Rami – volumes carregados de vazios, texturas.

11/05/07

Figura 56: Imagem e transcrição de detalhe da página 20 do Caderno Vermelho de Regina Rodrigues.

Fonte: Documentos do processo da artista. Foto: Tatiana Campagnaro.

Cirillo (2010), ao sugerir uma classificação dos diferentes tipos de experimentação que podem ser encontrados nos documentos, afirma que as experimentações formais ou eidéticas são “[...] a atualização da ideia sob a forma de um rascunho de obra [...]” (p. 41), e que o avanço nas investigações formais implica automaticamente na constituição material do objeto. No caso de Rodrigues, como podemos observar neste trecho do caderno, os preceitos de Cirillo se confirmam. As experimentações matéricas realizadas pela artista se desenvolveram associadas a uma experimentação formal, em que o fio conduzia o seu fazer em direção à forma. Uma investigação simultânea da matéria e da forma.

Encontramos, guardados no armário dos quartinhos dos fundos (citado no item 2.2.4), vários objetos tecidos com as três diferentes linhas citadas por Rodrigues: o fio de seda, o fio de cobre e o fio de rami (Figuras 57, 58 e 59). Diante desses protótipos fica claro o jogo de linhas e formas descrito por Rodrigues no trecho do caderno citado acima.



Figura 57: Crochê com fio de seda.

Fonte: Documentos do processo da artista. Foto Tatiana Campagnaro.



Figura 58: Crochê com fio de cobre.

Fonte: Documentos do processo da artista. Foto Tatiana Campagnaro.



Figura 59: Crochê com fio de rami.

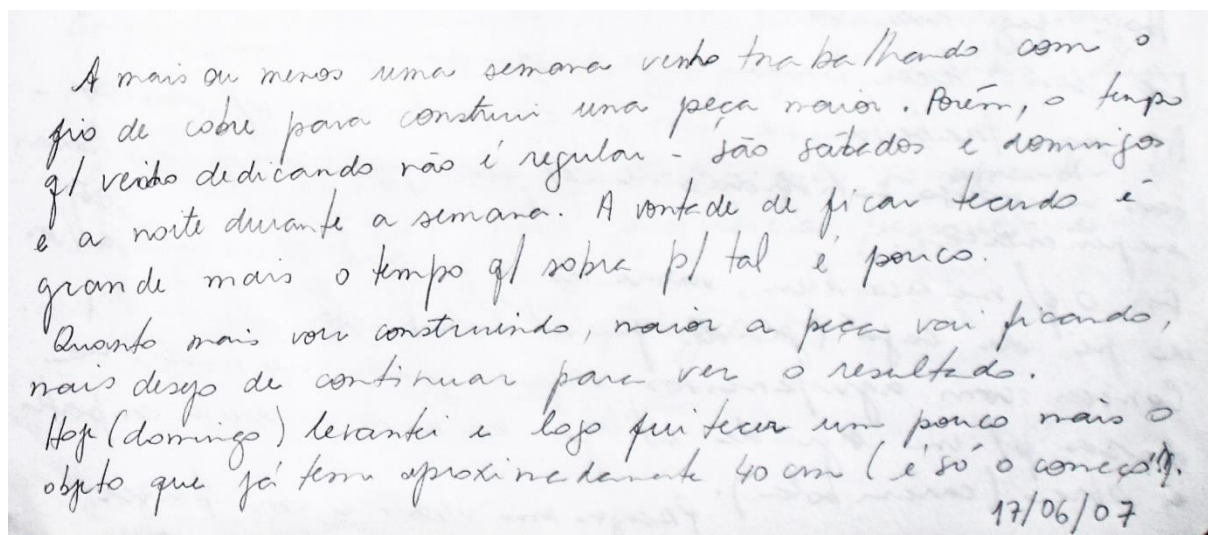
Fonte: Documentos do processo da artista. Foto Tatiana Campagnaro.

Esses documentos, tanto os escritos, quanto os protótipos, parecem trazer à luz uma importante tomada de decisão por parte de Rodrigues. A artista optou pela fisicalidade do fio de cobre, apoderando-se dela como linguagem na execução de todas as suas obras com crochê que foram expostas até o presente momento. Portanto, a artista preferiu a delicadeza da trama com fio de cobre, nas quais os pontos de *crochê* que dão forma aos objetos alongados, permitem ver o seu interior, resultando em uma suave transparência.

Ainda refletindo sobre a fisicalidade do fio de cobre, nos ocorreu que este material, muito usado pela indústria eletrônica, foi produzido a partir de um minério muito utilizado como pigmento na cerâmica para colorir massas, engobes e esmaltes. Por sua vez, para adquirir a forma de fio, o cobre foi processado, triturado, lavado e aquecido fisicamente, sendo transformado pela ação do fogo assim como na cerâmica. Não encontramos nenhum registro nos documentos que nos confirme que essas questões tenham influenciado na escolha da artista, mas sabemos que as aproximações feitas pela mente criadora nem sempre são claras e seguem uma lógica que muitas vezes não percebemos.

A obra exposta na Matias Brotas foi o resultado de um ano de trabalho com o fio de cobre. Apesar de ter sido apresentada sem título, Rodrigues se referiu a ela em suas anotações como “coluna”. Nos diferentes momentos do caderno, onde discorre sobre a confecção desta obra, deixa transparecer certa ansiedade (Figura

60) que parece ter relação com a maneira livre como vai tecendo e deixando a forma surgir a partir da manipulação da linha e da agulha, despertando o desejo de ver o trabalho pronto.



A mais ou menos uma semana venho trabalhando com o fio de cobre para construir uma peça maior. Porém, o tempo q/ venho dedicando não é regular – são sábados e domingos e a noite durante a semana. A vontade de ficar tecendo é grande mais o tempo q/ sobra p/ tal é pouco. Quanto mais vou construindo, maior a peça vai ficando, mais desejo continuar para ver o resultado. Hoje (domingo) levantei e logo fui tecer um pouco mais o objeto que já tem aproximadamente 40 cm (é só o começo!?)

17/06/07

Figura 60: Imagem e transcrição de trecho da página 21 do Caderno Vermelho de Regina Rodrigues. Fonte: Documentos de processo da artista. Foto Tatiana Campagnaro.

Acreditamos que a ansiedade da artista não tinha relação apenas com o seu desejo de finalizar a obra, mas também com a sua relação com o fator tempo, palavra que aparece em vários escritos de Rodrigues ao longo deste caderno.

Mas, afinal, o que é o tempo? Santo Agostinho (1999, p. 322) ao se questionar sobre o tempo, já dizia de sua dificuldade em defini-lo.

[...] Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fez a pergunta, já não sei. Porém atrevo-me a declarar, sem receio de contestação, que, se nada sobreviesse, não haveria tempo futuro, e se agora nada houvesse, não existiria o tempo presente.

Inúmeros filósofos se debruçaram sobre as questões relativas ao tempo, como a ideia de sucessão e duração. Uns tendiam para teorias absolutistas, outros

para teorias relacionistas (MORA, 1982, p. 389). Não nos aprofundaremos nesse debate, pois seria demasiado longo para esta dissertação. Seguiremos a ideia de Santo Agostinho de que “a alma é a verdadeira medida do tempo” (MORA, 1982, p. 391) e suas considerações sobre os três tempos. Para o religioso, é impróprio dizer: pretérito, presente e futuro; pois, para ele, só o presente existe. Agostinho prefere chamar os três tempos de: “[...] lembranças presentes das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras [...]” (AGOSTINHO, 1999, p. 328). Portanto, apenas o agora é real, o restante é memória ou possibilidade. Não nos interessamos pelo conceito de duração vinculado à eternidade, mas sim pelas experiências de uma realidade no tempo, pela percepção dessa sucessão de momentos vivenciada pelo ser. Nesse contexto, voltamos nossa atenção para os escritos de Rodrigues refletindo sobre esse tempo medido pela alma.

Na primeira página do caderno, Rodrigues traça um esquema, quase um fluxograma (Figura 61), a nosso ver, comparando a relação estabelecida entre o artista e o tempo de produção, nos diferentes meios: cerâmica e tecelagem. Técnicas que proporcionam ao artista experiências distintas – “Tempos diferentes” de sua “dedicação”.

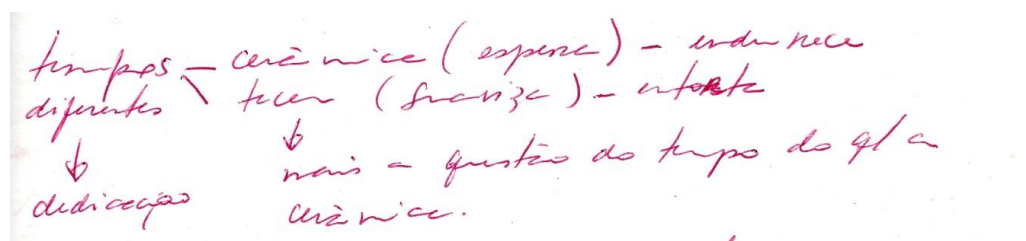


Figura 61: Detalhe da página 1 do caderno de anotações de Regina Rodrigues.
Fonte: Documentos do processo da artista. Foto Tatiana Campagnaro.

Na cerâmica, além do tempo dedicado à modelagem, momento em que o artista da forma a matéria amorfa, existe um tempo de “espera”. A secagem e a queima são fases do processo cerâmico que, de certa forma, independe da ação do artista. O artista ceramista toma determinadas decisões e aguarda a matéria ser transformada pela ação física dos elementos químicos que a compõem, como, por exemplo: a evaporação da água na secagem e a inversão da sílica na queima sob a ação do calor. Portanto a cerâmica tem o tempo da ação e o tempo da espera.

Já na tecelagem, esse tempo de espera que independe da ação do artista, não existe. O tempo é do fazer, está na ponta dos dedos do criador que decide por mais um ponto, por aumentar o ponto, ou por desmanchar o ponto. Assim, ponto a ponto, em tempo real, o fio se converte em trama, num fazer que segundo as anotações da artista, é mais suave. Na tecelagem o tempo pertence à ação.

Ainda nessa mesma anotação, Rodrigues ligou a palavra “tecer” à seguinte frase “mais a questão do tempo do que a cerâmica”. Mas que tempo é esse? O tempo dedicado por ela a cada uma das técnicas ou o seu momento atual?

No final da terceira página, a palavra tempo volta a aparecer (Figura 62). Neste apontamento a artista se refere ao “tempo vivido”, ou seja, um tempo já decorrido. Trata-se das imagens de uma experiência em virtude das situações e sentimentos que dela decorreram, gravadas no espírito como uma espécie de vestígio. Tempo vivido, portanto, é a “lembrança presente das coisas passadas” (SANTO AGOSTINHO, 1999, p. 328).

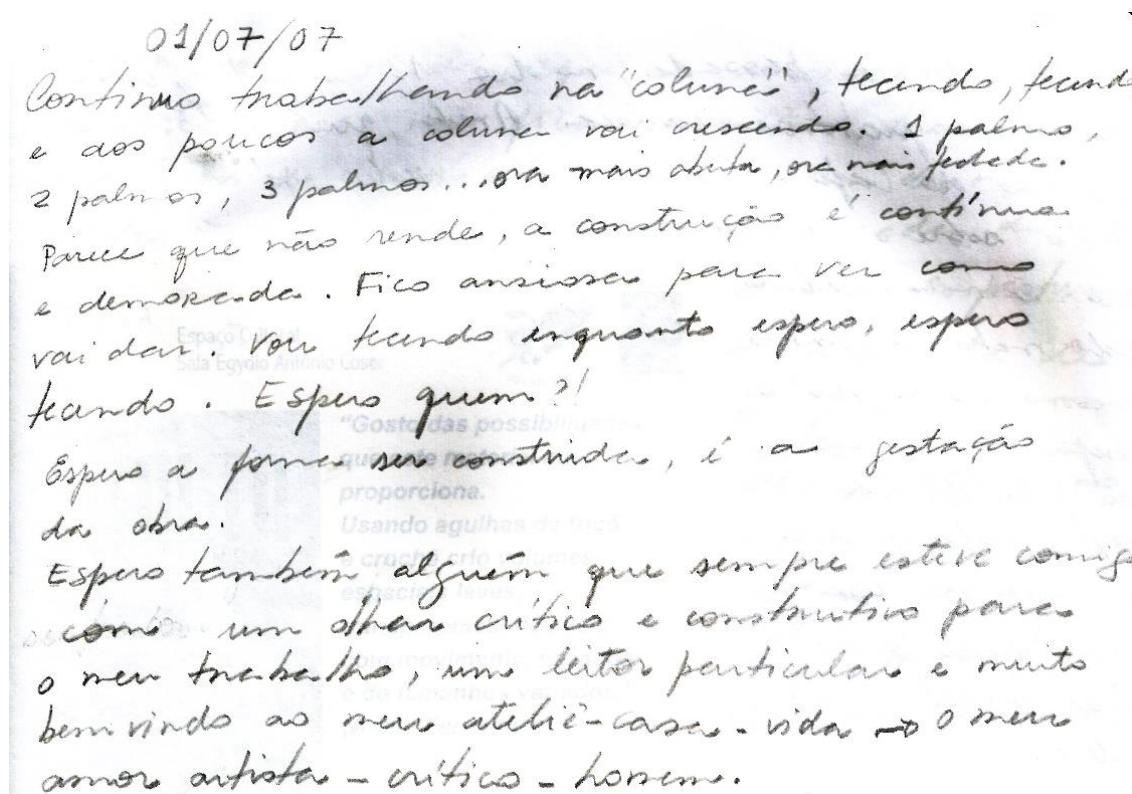


Figura 62: Imagens de trecho da página 23 do Caderno Vermelho de Regina Rodrigues.

Fonte: Documentos de processo da artista. Foto: Tatiana Campagnaro.

Acima de “tempo vivido” aparece a palavra “expição”, do verbo expiar, palavra derivada do latim que significa redenção da culpa, um sofrimento compensatório, um castigo (HOUAISS, 2009). Fazendo uma relação entre os dois termos, poderíamos supor que a artista passasse por momentos difíceis, momentos de provas, onde talvez tivesse que superar alguma dificuldade. Logo abaixo aparece a palavra “diálogo” que se repete no quadro destacado à direita com a frase “Tempo do diálogo com a obra”, como se esse tempo de provação fosse ocupado pelo seu relacionamento com o trabalho em andamento.

São vários os trechos do caderno em que Rodrigues descreve os momentos dedicados a esse fazer e relata sobre sua relação com esse tempo. Na página 23, ela associa tempo do fazer com um tempo de espera (Figura 63).



01/07/07

Continuo trabalhando na "coluna", tecendo, tecendo e aos poucos a coluna vai crescendo. 1 Palmo, 2 palmos, 3 palmos...ora mais aberta, ora mais fechada. Parece que não rende, a construção é contínua e demorada. Fico ansiosa para ver como vai dar. Vou tecendo enquanto espero, espero tecendo. Espero quem?!

Espero a forma ser construída, é a gestação da obra.

Espero também alguém que sempre esteve comigo com um olhar crítico e construtivo para o meu trabalho, um leitor particular e muito bem vindo ao meu ateliê-casa-vida - o meu amor artista - crítico - homem.

Figura 63: Imagens e transcrição de trecho da página 23 do Caderno Vermelho de Regina Rodrigues.

Fonte: Documentos de processo da artista. Foto: Tatiana Campagnaro.

As palavras da artista neste trecho do caderno nos reportaram ao mito grego de Penélope e Ulisses, narrado na *Odisseia* de Homero. Penélope, mulher apaixonada, passou vinte anos esperando o retorno de seu marido da Guerra de

Tróia. Enquanto aguardava angustiada o retorno de seu amado, sofreu com a insistência de seu pai para que realizasse um novo matrimônio e também com o assédio dos pretendentes encantados com sua beleza e interessados em sua fortuna. A esposa fiel traçou um plano para ganhar tempo e aguardar o retorno de Ulisses: assim que terminasse de tecer um manto, escolheria um de seus pretendentes. No entanto, por três anos, Penélope teceu durante os dias e desatou os nós ao anoitecer.

Rodrigues, assim como Penélope, espera. Ambas teciam enquanto aguardavam o retorno de seus amados. Enquanto Penélope tecia e destecia para ganhar tempo, Rodrigues queria “trabalhar até o tempo acabar”, ocupava todo o tempo que sobrava do seu fazer funcional diário, tecendo para que o tempo passasse mais rápido.

Bachelard (1994), ao discorrer sobre a psicologia dos fenômenos temporais, aborda a fixação por acontecimentos esperados e desejados.

[...] Parece que a espera faz o vazio em nós, que prepara a retomada do ser, que ajuda a compreender o destino; numa palavra, a espera fabrica localizações temporais para receber as recordações. [...] A espera ao escavar o tempo, torna o amor mais profundo. Ela coloca o amor mais constante na dialética dos instantes e intervalos. Dá a um amor fiel o charme da novidade. Então os acontecimentos ansiosamente esperados se fixam na memória; adquirem um sentido em nossa vida. [...]. (BACHELARD, 1994, p. 49-50).

Nesse contexto, o tempo de espera de Rodrigues, assim como nos escritos do filósofo, alimentava-se das recordações nutrindo o desejo por acontecimentos específicos. Assim, a artista tecia enquanto esperava, esperava vivendo as promessas de um futuro, substituindo o vivido por um plano de vida.

Essas reflexões nos fizeram retornar as considerações de Dias no catálogo da exposição, *Nomadismo e Territorialização*. Nele, Dias (2008, p. 6), ao se referir ao trabalho em tecelagem de Rodrigues, comenta que: “[...] O impulso do trabalho parece vir de uma disposição íntima sempre pronta a seguir em frente [...]”, e menciona o mito das moiras fiadeiras. Nos dois poemas homéricos nos quais o mito das moiras é citado, o fio da vida simboliza o destino humano tecido pelas divindades Cloto, Láquesis e Átropos. As três irmãs tinham um poder incontestável ditando o destino não só dos homens, mas também dos Deuses. A primeira segurava o fuso e tecia o fio da vida, sendo responsável pelo nascimento. A

segunda se dedicava à tarefa de puxar e enrolar o fio tecido, avaliando os compromissos, as provas e as dores, distribuindo a cada um à própria sorte. A terceira cortava o fio da vida, definindo o momento da morte (BRANDÃO, 1986). Assim como as fiadeiras, Rodrigues tecia seu instante em fios. Tecia o ritmo do seu presente, tramava seu próprio destino.

Nesse ato de tecer livremente em seus momentos de espera, a artista parecia buscar sentido para os objetos que surgiam do seu fazer. No Caderno Vermelho, ao lado dos desenhos das formas que construía, escreveu palavras como “sementes” e “organismos” (Figura 64). Em outro trecho do caderno comentou que as formas aparentemente orgânicas não são coisa alguma, “são apenas objetos lugares, e lugares que não carregam nada, um vazio”, “são invólucros frágeis que se dissipam”. No entanto, Rodrigues também escreve que o vazio está “cheio da ação, cheio de um tempo de recolhimento e evasão ao mesmo tempo”. Portanto, o espaço interno envolto pela trama que encobre sem velar, não está vazio, está impregnado de sentimentos e lembranças, deixados pelo contato íntimo da artista com a matéria no ato de tecer.

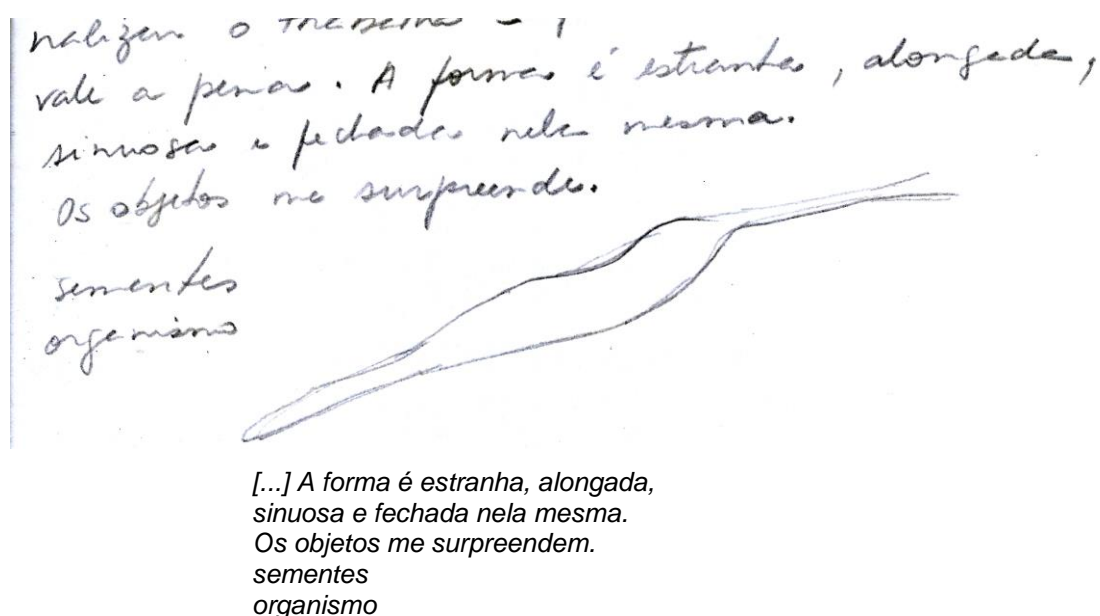
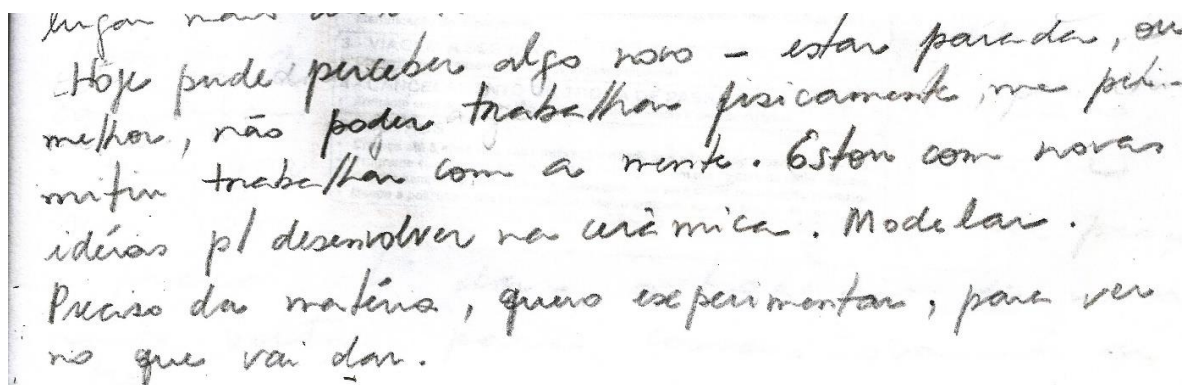


Figura 64: Imagem e transcrição de trecho da página 9 do Caderno Vermelho de Regina Rodrigues

Fonte: Documentos de processo da artista. Foto Tatiana Campagnaro.

Rodrigues menciona (Figura 65) também os momentos em que precisou interromper o trabalho com a linha devido a uma cirurgia que precisou fazer no nariz em decorrência de uma queda causada pelas dores que sentia na coluna.

Coincidentemente “coluna” era o nome pelo qual se referia ao objeto que vinha tecendo - o ato de nomear a obra, mais uma vez nos sugere que, vida e obra em Rodrigues realmente são inseparáveis. Neste trecho a artista reconhece que a pausa na execução estimulou suas reflexões sobre esse fazer, dando oportunidade para o surgimento de novas ideias.



Hoje pude perceber algo novo - estar parada, ou melhor, não poder trabalhar fisicamente, me permitiu trabalhar com a mente. Estou com novas ideias p/ desenvolver na cerâmica. Modelar. Preciso da matéria, quero experimentar, para ver no que vai dar.

Hoje pude perceber algo novo – estar parada, ou melhor, não poder trabalhar fisicamente, me permitiu trabalhar com a mente. Estou com novas ideias para desenvolver na cerâmica. Modelar. Preciso da matéria, quero experimentar, para ver no que vai dar.

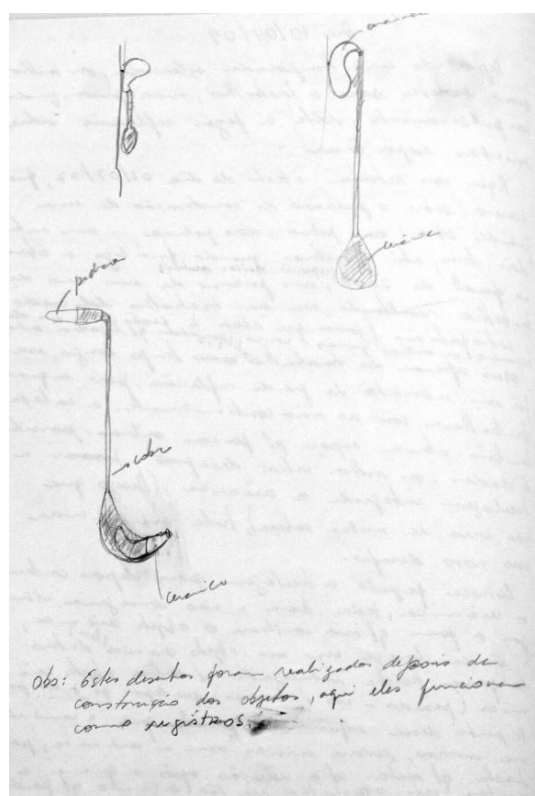
Figura 65: Imagem e transcrição de trecho da página 39 do Caderno Vermelho de Regina Rodrigues. Fonte: Documentos de processo da artista. Foto Tatiana Campagnaro.

O descanso necessário se reverteu em tempo de reflexão, não só para o amadurecimento da obra em andamento, mas também para a aparição de novas possibilidades criativas, trabalhar o crochê com a cerâmica.

Rodrigues iniciou o diálogo entre as duas matérias fazendo primeiro a tecelagem, para depois construir o objeto cerâmico. Relata no Caderno Vermelho que a princípio não conseguia visualizar exatamente como seriam as peças em cerâmica. Sua única certeza era que um objeto estaria dentro da forma tecida, interligada a outro objeto cerâmico, que depois foi substituído por uma pedra. Neste trecho de seus escritos a artista fez inserções entre parênteses se referindo à questão do peso e da leveza das peças, contrapondo o oco e o maciço.

A partir dessa experiência, percebeu que a retração da argila na hora da queima era um dificultador e decidiu reverter o processo, passando a modelar primeiro os objetos em cerâmica. Segundo seus relatos, essa inversão possibilitou

visualizar instantaneamente as duas formas criadas na cerâmica, e definir que ambas deveriam ser ocas. Nesses relatos, a artista também abordou algumas decisões relacionadas à materialidade desses objetos em função da cor, como, por exemplo: a escolha do fio de cobre nº 23, por sua cor avermelhada, utilizando junto com a argila da Cidina⁴⁴, queimada a 1225 °C obtendo uma cor terracota. Outra opção descrita foi o uso do fio que ganhou de Peinha⁴⁵, mais amarelado associado com a argila marfim beneficiada pela Pascoal Massas. Ao lado dessas anotações a artista desenhou alguns trabalhos informando que eram registros realizados após a construção dos objetos (Figura 66). Rodrigues finalizou este relato sobre os trabalhos que realizou de agosto de 2008 até março de 2009, afirmando que essa experiência possibilitou o surgimento de outros objetos que ela pretendia dar continuidade.



Obs: Estes desenhos foram realizados depois da construção dos objetos, aqui eles funcionam como registros.

Figura 66: Imagem e transcrição de trecho da página 48 do Caderno Vermelho de Regina Rodrigues.

Fonte: Documentos de processo da artista. Foto: Tatiana Campagnaro.

⁴⁴ Cidina Asbu, ceramista capixaba que beneficia pequenas quantidades de argila retirada de sua fazenda em Resplendor – Minas Gerais.

⁴⁵ Penha Schimer – Artista plástica, ex-aluna de Rodrigues que desenvolve seus trabalhos em cerâmica.

Os primeiros trabalhos apresentados pela artista utilizando a cerâmica e o crochê pertencem à série *Gozo* (Figura 67, Figura 68 e Figura 69) e foram levadas ao público na exposição coletiva *De Amores e Utopias*, realizada na Galeria Ana Terra em Vitória, no ano de 2009.

Ao colocar os objetos criados com fio de cobre em diálogo com a cerâmica, a artista explorou o dentro e o fora das formas. Foi através dos orifícios, que aparecem nos escritos como “o lugar que comunica o interior com o exterior”, que a artista conectou as duas matérias. A trama de cobre jorra pelo orifício dos corpos sólidos e opacos da cerâmica, enquanto o outro objeto cerâmico se deixa envolver pelos fios metálicos, que cobrem sem velar sua superfície rígida.

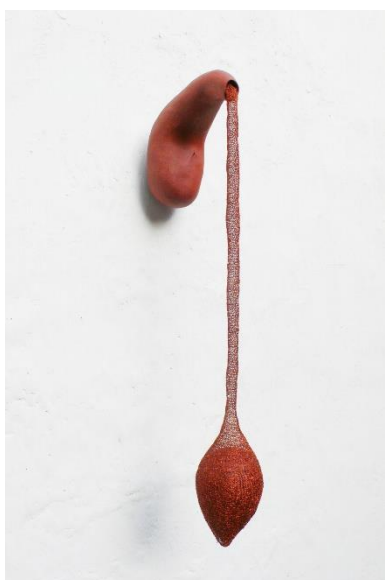


Figura 67: Regina Rodrigues, *Gozo 1*, crochê com fio de cobre e cerâmica, 140x13x10 cm. Exposição *De Amores e Utopia*, Galeria Ana Terra. Trabalho premiado com menção honrosa no Concurso Internacional de Cerâmica de L'alcora, 2009.

Fonte: Documentos de processo da artista. Foto Julio Tigre.



Figura 68: Regina Rodrigues, *Gozo 2*, crochê com fio de cobre e cerâmica, 135x10x12 cm. Exposição *De Amores e Utopia*, Galeria Ana Terra. Fonte: Documentos de processo da artista. Foto Julio Tigre.



Figura 69: Regina Rodrigues, *Gozo 3*, crochê com fio de cobre e cerâmica, 144x11x4,5 cm. Exposição *De Amores e Utopia*, Galeria Ana Terra. Fonte: Documentos de processo da artista. Foto Julio Tigre.

Nas obras dessa série a artista explorou o jogo dual entre a consistência da cerâmica e da tecelagem com o fio de cobre, criando uma interação entre a flexibilidade e a rigidez das duas matérias. Em seu exemplar do livro *A Terra e os Devaneios da Vontade*, de Gaston Bachelard (1991), a artista grifou trechos do capítulo *A Dialética do Energetismo Material* que nos revelam seu interesse pelas

reflexões do autor em relação ao duro e ao mole. O autor chama a atenção para o exagero dos dois polos, o duro demais e o mole demais, e alerta que esses polos não são fixos, mas que deles partem forças de provocação. Segundo Bachelard, é a relação das mãos operárias com essas forças que vêm da matéria que decidem a vontade de trabalho. Rodrigues sublinha um trecho do seguinte parágrafo:

[...] No trabalho – no trabalho com seus sonhos certos, com os sonhos que não fogem ao trabalho – essa mobilidade não é gratuita, nem vã; está situada entre as dialéticas extremas do duro demais e do mole demais, no ponto apropriado para as forças do trabalhador. É a propósito dessas forças, no arrebatamento psíquico geral dessas forças aplicadas com perícia, que o ser se realiza como imaginação dinâmica. [...]. (BACHELARD, 1991, p. 27) (grifo nosso).⁴⁶

No topo desta mesma página, Rodrigues anotou a lápis “penetração material”, assunto que Bachelard abordou no último parágrafo. Não sabemos ao certo o que veio primeiro, a leitura e os grifos da artista ou a ação com a matéria. Sequer podemos afirmar que Rodrigues tenha consciência da inegável proximidade entre os pensamentos de Bachelard e a relação que estabeleceu entre a cerâmica e o cobre em sua imaginação material.

Quando Rodrigues se envolveu com o crochê, suas metas não estavam claramente definidas de antemão. Como já referido, fez experimentações com diferentes linhas. Ao optar pela materialidade do cobre, teceu minuciosamente movida por afetos e guiada pela relação íntima que estabeleceu como o material que a conduzia na conformação da obra. Em seu processo criativo, deixou fluir o tempo na busca por soluções para as questões estéticas, estabelecendo o diálogo entre o crochê e a cerâmica. O tempo era o tempo do crochê e também o tempo da cerâmica, mas sobre tudo era o tempo da espera. Espera pela “gestação da obra” e pelo retorno “de quem esteve sempre comigo” (Figura 63). A matéria foi cúmplice do seu desejo de expressar na arte o seu “projeto interno – família” (Figura 17)!

As criações de Rodrigues envolvendo a cerâmica e o crochê vão muito além do recorte aqui apresentado e das anotações do caderno. Não se encerram na série Gozo, pois a artista continuou e provavelmente continuará criando e recriando a partir dos “corpos colunares” que teceu e ainda tece nos seus momentos de solidão e introspecção.

⁴⁶ Conforme o grifo da artista no seu exemplar de *A terra e os devaneios da vontade*, de Gaston Bachelard.

A artista jogou com os opostos delimitando uma série de contrapontos. O corpo rígido da cerâmica e a trama flexível de *crochê*. O opaco que encobre e a renda de metal que permite ver através. Explorou o dentro e o fora ao colocar um corpo inserido no outro, insinuando relações entre o feminino e o masculino. Essas questões que permearam sua produção nesse breve percurso que apresentamos continuaram fazendo parte de suas criações envolvendo estes dois meios, cerâmica e *crochê*.

3.4 CERÂMICA E VIDRO: O DEVIR DO FOGO

A poesia do invisível, a poesia das infinitas potencialidades imprevisíveis, assim como a poesia do nada, nascem de um poeta que não nutre qualquer dúvida quanto ao caráter físico do mundo.

(Italo Calvino)

3.4.1 Opacidade e transparência

Em 2011, Rodrigues inscreveu o projeto *Opacidade e Transparência* no Edital nº 11/2011 da Secretaria de Cultura do Espírito Santo (SECULT), um incentivo financeiro a projetos culturais em artes visuais com o intuito de oportunizar o aprimoramento, o desenvolvimento e a divulgação de trabalhos de arte. *Opacidade e Transparência* foi contemplado com o prêmio Bolsa Ateliê.

A artista viu neste edital a possibilidade de ampliar suas investigações plásticas no campo da cerâmica enquanto escultura na arte contemporânea, propondo-se a trabalhar a cerâmica integrada a um novo material, o vidro. A realização deste projeto, sob orientação de Lincoln Guimarães Dias, culminou com a exposição de mesmo nome, *Opacidade e Transparência*, realizada entre os dias 13 de setembro e 12 outubro de 2012, na Galeria de Arte e Pesquisa, GAP/UFES (Figura 70).



Figura 70: Vista parcial da exposição Opacidade e Transparência, Galeria de Arte e Pesquisa, GAP/UFES, 2012.

Fonte: Documentos do processo da artista. Foto cedida pela artista.

Arquivos de texto e imagens, encontrados no computador pessoal de Rodrigues, assim como o Caderno de Desenho e o Caderno Azul, abordados anteriormente no item 2.2.1, testemunham sobre o processo de criação da série *Opacidade e Transparência*. Esses documentos revelam não só as questões iniciais que a artista desejava resolver, mas também as circunstâncias e suas tomadas de decisões na elaboração dos objetos desta série, tal como foram apresentados na mostra.

Três documentos foram de fundamental importância para nossa compreensão sobre algumas das motivações que levaram Rodrigues a buscar o diálogo entre a cerâmica e o vidro e suas primeiras pretensões com os dois materiais. Referimo-nos a arquivos de texto digitais como a ficha de inscrição do edital, mais precisamente o “Anexo II – Formulário Padrão – Envelope Nº 2”. O primeiro arquivo, *projeto reginasecult1*, salvo em 05/05/2011, nos parece uma versão anterior de um outro arquivo intitulado *projeto-regina*, salvo em 06/05/2011 (data do último dia de inscrição). No item da ficha de inscrição, “Apresentação e Objetivos do Projeto” os dois textos são bem parecidos, salvo algumas correções de grafia e diagramação, assim como duas lacunas grifadas em vermelho que foram preenchidas com datas, na segunda versão. Já no item “Justificativa do Projeto” os textos são distintos.

Enquanto no texto do dia 6 a artista foi objetiva e justificou seu projeto em dois parágrafos, na primeira versão se deixou levar pelos desejos, interesses e proposições, misturando-os a justificativa da importância para a realização do projeto. Por sua vez, as páginas do Caderno Azul onde Rodrigues fez anotações sobre *Opacidade e Transparência* também se assemelham a trechos dos textos encontrados nos arquivos digitais. A forma casual como o texto foi escrito, a quantidade de rasuras e as notas de canto de página levantam a suspeita de que esta seja, de fato, a primeira versão do projeto da artista.

Primeira, segunda ou última versão, o que realmente importa é que esses documentos revelam os anseios de Rodrigues nos momentos que antecederam a inscrição do projeto. Neles a artista afirma que, *Opacidade e Transparência* nasceu em continuidade ao trabalho com o cobre, no qual a partir da trama de nós feita com a técnica do crochê, pôde “verificar a potencialidade dos recursos da cerâmica para interagir com materialidades conflituosas”⁴⁷. Para Rodrigues, a interação entre os dois materiais permitiu não só o surgimento de novas formas, mas também de novos conceitos.

A nosso ver, a dialética criada por Rodrigues entre os materiais, cerâmica e cobre, e entre as técnicas, cerâmica e crochê, conduziram-na na elaboração de um projeto que foi proposto na ficha de inscrição do edital. Nesse contexto, o projeto enviado a SECULT delimitou o problema que a artista se propôs a resolver: “avançar nessas pesquisas de interação e diálogo de materialidades com a cerâmica, neste caso em uma interação com o vidro”⁴⁸. Esse era o aspecto geral de sua proposta: o aprofundamento de uma pesquisa poética que pretendia explorar as relações entre as duas matérias, criando um jogo dual entre suas características físicas mediante o efeito da luz. A motivação para esta obra, de foro interno, certamente teve nos parâmetros do edital um elemento provocador da vontade de realizar essa nova empreitada estética.

Rodrigues, ao preencher a ficha de inscrição, traçou planos do caminho que desejava seguir na execução das obras, dando indicações do que pretendia em relação às formas desses objetos.

⁴⁷ Trecho retirado dos arquivos de texto, *projeto-regina* (06/05/2011) e projeto *reginasecult1* (06/06/2011) encontrados no computador pessoal da artista.

⁴⁸ Trecho retirado do arquivo de Texto, *projeto reginasecult1*, encontrado no computador pessoal da artista.

Assim, para este edital, proponho a produção de objetos plásticos que decorrem de três ações: a primeira no ateliê de modelagem, para a construção das **peças orgânicas em cerâmica**; a segunda em uma indústria, em uma produção de **vidro, que será soprado dentro do corpo cerâmico e que ocupará os seus vazios**; e por fim, a terceira, que é uma mostra dos resultados, as obras, em galeria, bem como o envio de resultados para edital de salões de arte e mostras nacionais e internacionais. (grifo nosso).⁴⁹

Desse modo, o projeto enviado à SECULT, que tinha como objetivo viabilizar financeiramente as pesquisas com cerâmica e vidro, já traçava algumas diretrizes para as novas obras. Neste trecho da ficha de inscrição, a artista descreveu as etapas de trabalho e indicou algumas possibilidades formais. Na cerâmica, as peças tenderiam para formas orgânicas e o vidro ocuparia os vazios do interior desses corpos.

No campo conceitual, Rodrigues citou como inspiração para as novas investigações o livro *Seis Propostas para o Próximo Milênio* (1990), do escritor italiano Italo Calvino. O livro reproduz o original de cinco textos preparados por Calvino para a *Charles Eliot Norton Poetry Lectures*, um ciclo de seis palestras que seriam apresentadas na Universidade de Harvard, no ano de 1985, o que não aconteceu devido a sua morte. Nesses textos, o autor tratou de alguns valores literários que acreditou merecerem ser preservados no curso do próximo milênio: Leveza, Rapidez, Exatidão, Visibilidade e Multiplicidade, a sexta conferência seria sobre a Consistência. Rodrigues afirmou que pretendia seguir os caminhos trilhados por Calvino ao abordar esses conceitos no campo poético da literatura, discutindo-os na sua relação com a matéria no campo da escultura. A artista declarou ainda que, com o cobre, trabalhou o conceito de exatidão na interação entre a flexibilidade e a rigidez dos materiais, e que em sua nova proposta pretendia discutir o conceito de visibilidade, contrapondo o opaco e o transparente.

Rodrigues voltou a citar Calvino no parágrafo seguinte de seu projeto, ao afirmar que suas pesquisas de diálogo entre cerâmica e vidro estariam pautadas em processos construtivos e imaginativos, relacionados com a “qualidade de expressar imagens”. Acreditamos que a artista tenha se deixado envolver pelas reflexões sobre processos imaginativos, desenvolvidas por Calvino no capítulo sobre a visibilidade. Nele, o autor inicia suas ponderações pela *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, abordando uma imaginação diversa da imaginação corpórea, que se manifesta no

⁴⁹ Trecho retirado do arquivo de Texto, *projeto-regina*, encontrado no computador pessoal da artista.

caos dos sonhos. Logo depois, Calvino distingue dois processos imaginativos distintos, um que parte da palavra para chegar à imagem e outro que parte da imagem para a expressão verbal. Exemplifica seu ponto de vista citando a leitura, pois, ao lermos o texto, somos levados a ver a cena. E depois com o cinema, em que a imagem que o espectador vê passou por um texto escrito, foi vista mentalmente pelo diretor e reproduzida em um *set* de gravação. Ele também aborda os *Exercícios espirituais*, de Santo Inácio de Loyola, para exemplificar a passagem da palavra para a imaginação visiva, de forma que o fiel a partir das imagens sacras deveria ascender aos significados segundo o ensinamento oral da Igreja. Por fim, conclui que o problema da prioridade da imagem visual ou da expressão verbal se assemelha ao caso do surgimento inicial do ovo e da galinha, mas que, ao seu ver, se inclinam para a imagem visual. Após essa constatação, o autor italiano se pergunta: “De onde provêm as imagens que ‘chovem’ na fantasia? [...]” (1990, p. 102). Dante proclamava que suas visões eram inspiradas por Deus, outros escritores mais recentes atribuem suas visões a emissores terrestres como o inconsciente individual ou coletivo. Para Calvino “[...] trata-se, em suma de processos que embora não partam do céu, exorbitam das nossas intenções e de nosso controle, assumindo a respeito do indivíduo uma espécie de transcendência [...]” (1990, p. 102). Esse pensamento de Calvino vai ao encontro da sentença com a qual Rodrigues finaliza o parágrafo, “[...] A obra resultante será abstração, condensação e interiorização de uma experiência sensível”⁵⁰. Portanto, parece-nos que a frase de Rodrigues indica de onde “choviem” as imagens que pretendia materializar em cerâmica e vidro.

Para Bachelard (1991, p. 21), no capítulo *A Dialética do Energetismo Material*, “[...] A imaginação é um princípio de multiplicação dos atributos para a intimidade das substâncias. [...]”. O autor acredita que a matéria é nosso espelho energético e que a alegria imaginária desperta nossas potências, encorajando-nos a atacar a própria matéria em seu âmago, criando uma síntese entre imagem e força, entre imaginação e vontade. Assim, acreditamos que a “experiência sensível” a qual Rodrigues se referia tinha uma íntima relação com a materialidade da cerâmica e do vidro, pois como afirma Bachelard (1991, p. 20), “[...] a substância é dotada do ato de nos tocar [...]. Como em uma lei de ação e reação, o ser humano desperta a

⁵⁰ Trecho retirado do arquivo de Texto, *projeto-regina*, encontrado no computador pessoal da artista.

matéria, dando vida à qualidade adormecida das coisas, e a matéria afeta os devaneios dinâmicos do sujeito.

Além das diretrizes que aparecem na ficha de inscrição do projeto, Rodrigues, como um ser social inserido em circunstâncias que trouxeram novas inquietações, desafios e problematizações para suas proposições iniciais, foi ao longo desta nova trajetória construindo outras diretrizes pessoais. Nos trabalhos anteriores a *Opacidade e Transparência*, Rodrigues gozava de uma liberdade bem maior para se deixar levar pelos elementos que a conduziam rumo à concretização da obra. Com um projeto elaborado e aprovado por uma comissão de seleção, com a verba em mãos e um orientador para acompanhar o andamento do trabalho, a artista precisava respeitar o termo de compromisso assinado, que incluía: o cumprimento dos prazos; a entrega de relatórios detalhados com imagens comprobatórias e a prestação de contas dos recursos utilizados⁵¹.

As exigências das circunstâncias levaram a artista a estabelecer novas formas de relação não só com o trabalho, mas também com os documentos processuais que criava ao longo do percurso. Em vez de um caderno pessoal e íntimo, como o Caderno Vermelho que foi suporte para um diálogo consigo mesma durante a produção com o crochê, a artista precisou criar mecanismos que facilitassem seu diálogo com o outro. Em *Opacidade e Transparência* seu trabalho não dependia apenas do seu envolvimento com a técnica, sua dedicação e intimidade com a matéria. Rodrigues precisava se comunicar com o outro, com o técnico que executaria as peças em vidro soprado e com o orientador, responsável por acompanhar o trabalho e redigir os relatórios mensais do projeto. Essa demanda gerou a necessidade de documentação do desenvolvimento das atividades, que levou a artista a arquivar em seu computador pessoal, uma grande quantidade de imagens, registros fotográficos sistemáticos das diferentes etapas do processo. Esses registros foram utilizados como ferramenta para o diálogo com o orientador da pesquisa e para ilustrar os relatórios produzidos por Dias, assinados por Rodrigues e enviados à SECULT.

Vale ressaltar que esses relatórios, apesar de não serem documentos autógrafos, configuram-se como importante material documental desse período de criação de Rodrigues. Certamente esses documentos revelam a perspectiva do leitor

⁵¹ Informações retiradas do arquivo em PDF, edital_011-5321-4d8b8b9031716 (1), encontrado no computador pessoal da artista.

particular, descrito por Salles (2001) como um interlocutor ainda no campo íntimo do processo, antes mesmo de se configurar a decisão que demarca o que será obra. Cientes de que esses escritos são o relato do ponto de vista de Dias sobre a produção de Rodrigues, iremos utilizá-los como suporte para nossas inferências.

O primeiro relatório parcial enviado à SECULT se refere às atividades realizadas no mês de agosto de 2011. Nele, Dias chama a atenção para o que denominou de “os primeiros problemas deste trabalho”⁵²: [...] o barro é maleável e diluível em água, admite ser modelado sem grande esforço mecânico. O vidro por sua vez, é rígido e frágil; não admite modelagem e se rompe [...] ⁵³. O orientador se referia à maneira distinta como o vidro e a argila reagem às ações exercidas sobre eles. Rodrigues também abordou a singularidade desses materiais nos rascunhos da ficha de inscrição:

Vidro e argila são matérias que se comportam de maneiras distintas. A argila, com sua capacidade plástica, permite que o artista, através de seus gestos, transforme a massa amorfa nas formas sonhadas. A queima modifica sua consistência, dureza e cor, gerando o corpo cerâmico. O vidro por sua vez, rígido e frágil, só se torna maleável quando atinge o ponto de fusão por intermédio do fogo, o que impede o contato do artista com a matéria.⁵⁴

Vidro e argila são provenientes da decomposição de rochas e possuem em suas composições químicas elementos em comum, como a sílica e o carbonato de cálcio, porém em quantidades diferentes. Apesar dessa origem comum, os dois materiais apresentam características de manufatura distintas. A argila, que é diluível em água, quando em estado úmido possui plasticidade, ou seja, é maleável permitindo ser modelada a partir do contato físico e do esforço mecânico. Já o vidro, é impermeável e em temperatura ambiente é sólido, rígido e frágil a impacto, não admitindo ser modelado. A argila após ser modelada e secar é levada ao fogo para adquirir dureza enquanto o vidro precisa ser submetido a ação do fogo para se tornar fluido e só assim ser moldado, o que impede um contato manual.

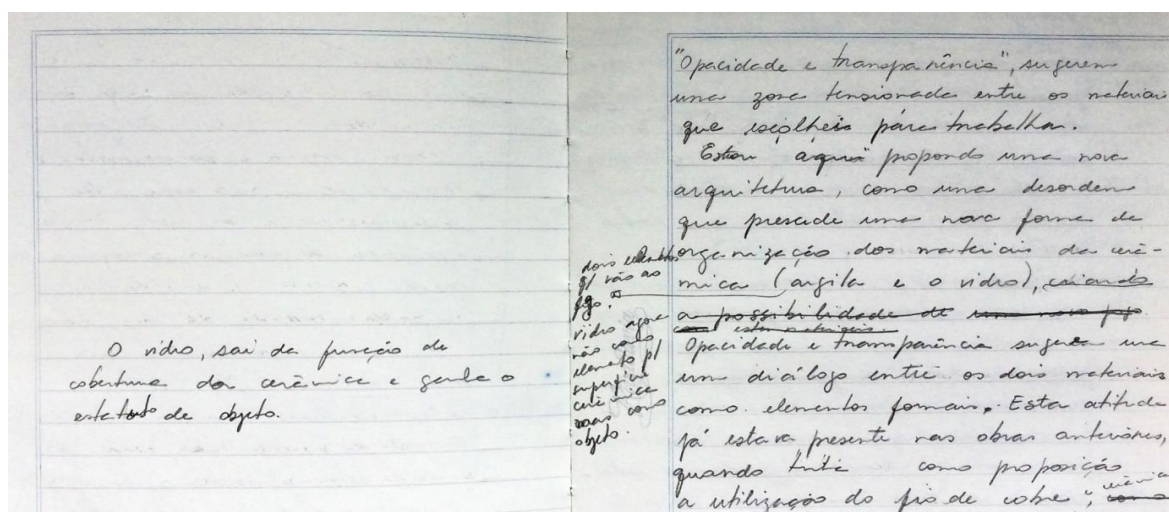
Questões relativas ao uso das duas matérias também aparecem nos escritos da artista no Caderno Azul (Figura 71). Nos trechos das páginas 6 e 7, ao refletir

⁵² Trecho retirado do arquivo de texto, *relatorio parcial 1 secult (02/09/2011)*, encontrado no computador pessoal da artista.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Trecho retirado do arquivo de Texto, *projeto reginasecult1*, encontrado no computador pessoal da artista.

sobre os materiais que escolheu para trabalhar, Rodrigues voltou sua atenção para a utilização do vidro como revestimento para a cerâmica. Os vidrados, ou esmaltes cerâmicos, são formados por uma composição de minerais rica em sílica que, ao ser submetida à queima, funde-se, formando uma camada vítrea sobre a superfície da cerâmica. Rodrigues já havia explorado este recurso plástico em suas obras na década de 1980 (trabalhos documentados na Caixa Portfólio, citada no item 2.2.2), mas, nesse momento, propunha uma nova forma de organização desses materiais. Em *Opacidade e Transparência*, sua intenção não era utilizar o vidro como revestimento e sim dar a ele autonomia, transformando-o no próprio objeto. Como a artista não possuía tempo suficiente para dominar os procedimentos de preparação e modelagem do vidro quente ficou definido que, para esta etapa do projeto, trabalharia com um técnico especializado na área. Desse modo, esta nova empreitada com o vidro exigiu da artista dialogar com outros sujeitos e conhecimentos, que a levaram a uma extensa pesquisa e experimentos.



O vidro, sai da função de cobertura da cerâmica e ganha o estatuto de objeto.

dois elementos
q/ vão ao
fogo. ← (argila e o vidro)
vidro agora
não como
elemento p/
superfície
cerâmica
mas como
objeto.

Figura 71: Imagem e transcrição de trechos das páginas 6 e 7 do caderno azul.
Fonte: Documentos do processo da artista. Foto Tatiana Campagnaro.

Ainda no relatório parcial 1, Dias chamou a atenção para a vasta experiência que a artista possuía com a “técnica e poética com o barro e a queima”⁵⁵, destacando que o vidro era um material novo em seu trabalho e que se configurava como um desafio. Acreditamos que a preocupação do orientador não fosse apenas com a realização das peças em vidro, que seriam executadas por especialista. Preocupava-se com a maneira através da qual a artista iria resolver as questões formais com essa matéria, sem a possibilidade de contato físico com ela, sem a manualidade e a gestualidade, sempre presentes no seu processo de criação.

Para Fayga Ostrower (1983, p. 32),

cada materialidade abrange, de início, certas *possibilidades* de ação e outras tantas impossibilidades. Se as vemos como *limitadoras* para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois dentro das delimitações, através delas, é que surgem sugestões para se prosseguir um trabalho e mesmo para se ampliá-lo em direções novas [...].

Assim, como sugere Ostrower, as características e necessidades impostas pelo novo material conduziram Rodrigues a novas práticas criativas. O caderno de desenho, citado no item 2.2.1.4, foi uma dessas práticas. Uma ferramenta que tinha como objetivo tornar visíveis as ideias que Rodrigues desejava colocar em prática para assim dialogar com os outros sobre essas possibilidades. No entanto, frente à dificuldade de representar por meio do desenho as imagens que habitavam seu imaginário, a artista voltou-se para a tridimensão, para o mundo real em busca de uma maneira de estudar as relações poéticas entre os dois materiais.

Para suprir sua necessidade de contato com a matéria, adquiriu objetos de vidro industrializados, como: lâmpadas; tubos de ensaio e outros recipientes usados em laboratórios de química. Esses utensílios, desviados de sua função original, serviram para as primeiras experiências de contato entre cerâmica e vidro rígido.

As formas em cerâmica, por sua vez, foram produzidas a partir da utilização de copos, torneados em série por um oleiro (Figura 72). Rodrigues, com seu olhar atento para o entorno observou – ao visitar uma olaria para adquirir argila para os alunos – um artesão torneando uma série de copos. Interessou-se pela forma, comprou os objetos ainda úmidos (informação verbal em diálogo informal). De posse

⁵⁵ Trecho retirado do arquivo de Texto, *relatorio parcial 1 secult* (02/09/2011), encontrado no computador pessoal da artista.

desses objetos, desviou-os de sua função original, modelando-os e colando-os uns aos outros para criar as formas orgânicas que havia proposto na ficha de inscrição (Figura 73).

Em sua maioria, as formas modeladas eram cilíndricas ou ovóides com orifícios redondos e hastes tubulares, que variavam de comprimento servindo de estrutura de encaixe para as peças em vidro. Da mesma maneira como fez com o crochê e a cerâmica, Rodrigues, usou os orifícios para conectar a cerâmica e o vidro, testando possibilidades de encaixe, ora como o vidro entrando na cerâmica, ora com a cerâmica inserida no vidro (Figura 74 e Figura 75).



Figura 72: Copos produzidos no torno por um oleiro, utilizados por Rodrigues na confecção dos objetos em cerâmica.
Fonte: Documentos do processo da artista. Foto cedida pela artista.



Figura 73: Estudos com peças de argila e objetos de vidro de laboratórios de química.
Fonte: Documentos do processo da artista. Foto cedida pela artista.



Figura 74: Testes de encaixe com peças de argila e vidros de laboratório.
Fonte: Documentos do processo da artista.



Figura 75: Testes de encaixe com peças de argila e vidros de laboratório.
Fonte: Documentos do processo da artista.

Nos relatos de Dias, esse sistema de encaixe foi chamado de “macho-fêmea”. O orientador citou ainda outros modos de conexão como justaposição e

sobreposição. Ao descrever um dos estudos realizados pela artista (Figura 76), abordou também uma possibilidade de relação que sugere uma compressão mútua entre os dois materiais.

[...] a relação entre os dois materiais parece ser a de um embate que resulta na transformação de ambos: o barro é maleável e adquire nova forma devido à pressão do vidro. Este por sua vez, ganha estabilidade graças à nova configuração da peça de barro [...].⁵⁶

No trabalho citado por Dias, especificamente, a forma côncava modelada em argila se estreitava, se prolongava e se curvava, trazendo a peça esférica de vidro que estava acoplada à sua extremidade de volta para o centro do seu corpo, exercendo uma pressão sobre ele que se tornava convexo. O vidro rígido, moldou a superfície do barro úmido, criando um encaixe perfeito entre o côncavo e o convexo das duas formas. A artista explorou as características físicas dos materiais criando uma dialética entre o duro e mole.



Figura 76: Estudo com peça de argila e vidros de laboratório.

Fonte: Documento do processo da artista. Foto: cedida pela artista.

⁵⁶ Trecho retirado do arquivo de texto, *relatório parcial 1 secult* (02/09/2011), encontrado no computador pessoal da artista.

Nos relatórios enviados à SECULT aparecem outras questões relacionadas à forma que foram discutidas entre a artista e o orientador. Dias se preocupava com a organicidade dos objetos que poderiam evocar elementos vegetais ou animais; com os orifícios que poderiam remeter a instrumentos musicais; ou mesmo com as peças que poderiam se assemelhar a elementos ornamentais como luminárias ou formas industriais. Para o orientador, este não seria um bom caminho para a pesquisa. No relatório parcial 3, Dias sugeriu que as peças irregulares e assimétricas eram mais interessantes e que, portanto, deveriam ser retomadas nos próximos trabalhos. No entanto, no relatório parcial 3, relata que os objetos modelados por Rodrigues no último mês possuíam características de simetria e regularidade, justificando que a artista tinha a intenção de “acoplá-los a objetos em vidro, com formas semelhantes, em uma relação de rebatimento”⁵⁷. As pesquisas formais de Rodrigues se ampliavam para além das formas orgânicas de sua proposta inicial e seguiam por um caminho distinto do sugerido por seu orientador. A artista começava a pensar a cerâmica e o vidro como objetos semelhantes.

Outra questão mencionada pelo orientador em seus diálogos com a artista foi a hierarquia entre cerâmica e vidro na relação entre as duas matérias. Para Dias, quando as peças eram colocadas de pé, apoiadas sobre os cilindros alongados que bifurcavam do corpo central, aproximavam-se de uma condição típica da estatuária convencional ou de objetos de design. Para se distanciar dessa possível referência, a artista optou por utilizar as estruturas que vinha criando na posição horizontal.

Rodrigues passou os quatro primeiros meses do desenvolvimento do projeto, envolvida nessa pesquisa de interações entre os objetos modelados em argila e as peças de vidro rígido adquiridas no mercado. Nesse período, enquanto se aprofundava na elaboração das formas, continuou explorando as particularidades inerentes à cerâmica como as texturas e as cores das diferentes massas após a queima (Figura 77). Estudou as proporções dos objetos, levando em consideração as soluções de conexões e as relações estabelecidas entre as matérias. No entanto, com o amadurecimento das peças realizadas na cerâmica, os vidros rígidos adquiridos pela artista se tornaram inadequados para o desenvolvimento da pesquisa, pois apresentavam com muita evidência os traços de suas funções de origem (Figura 78).

⁵⁷ Informações retirado do arquivo de texto, *relatório parcial 3 secult*, encontrado no computador pessoal da artista.



Figura 77: Estudo de peças em cerâmica
Fonte: Documentos de processo da artista.



Figura 78: Estudo de possibilidades de encaixe com peças de cerâmica e vidros de laboratório.
Fonte: Documentos do processo da artista.

Para solucionar essa questão, Rodrigues passou a modelar em argila as peças que desejava realizar no vidro. Na verdade, ela passou a modelar em argila, dois elementos encaixáveis que unidos geravam a forma final (Figura 79). Ambas as

partes serviriam como protótipos para um profissional reproduzir formas idênticas em vidro. O objetivo de Rodrigues era criar dois objetos distintos, onde cada um teria uma parte em cerâmica e outra em vidro⁵⁸.



Figura 79: Estudo com duas peças em cerâmica.
Fonte: Documentos do processo da artista.

Em dezembro de 2011 Rodrigues fez sua primeira visita a *Zero Um Cristais*, em São Paulo. Uma pequena indústria comandada pelo Sr. Eduardo Ruiz Jr., que, apesar de utilizar alta tecnologia, mantém a essência dos produtos feitos artesanalmente. Segundo os relatos do orientador da pesquisa, esse primeiro contato foi extremamente importante para a artista identificar as possibilidades e limitações técnicas que estariam envolvidas na produção das peças que havia idealizado⁵⁹.

Nessa visita, Rodrigues levou consigo cinco peças em cerâmica (cada uma com um modo diferente de encaixe) para discutir com o especialista a melhor

⁵⁸ Informações retiradas do arquivo de texto, *relatorio-4.secult*, encontrado no computador pessoal da artista.

⁵⁹ Trecho retirado do arquivo de texto, *relatorio-5*, encontrado no computador pessoal da artista.

maneira de realizar as contrapartes em vidro. Frente às duas possibilidades técnicas apresentadas por Ruiz, o molde e o sopro, a artista constatou que algumas de suas ambições para o projeto estavam em xeque. A técnica do molde oferecia maior precisão na elaboração das formas, mas possuía um custo elevado, sendo indicada apenas para reprodução em série. Já a técnica do sopro, proposta na inscrição do projeto, não permitia um controle absoluto da forma final, o que dificultava as soluções de encaixe. Nessa perspectiva, a artista optou por manter sua escolha inicial e utilizar o vidro soprado, que apesar de menos preciso resultava em peças mais fluidas e expressivas⁶⁰.

Rodrigues retornou a Vitória deixando com Ruiz uma de suas peças para testar a viabilidade de soprar o vidro no interior da cerâmica. Como referido, esse era o desejo inicial da artista manifestado na ficha de inscrição. Algum tempo depois, a artista recebeu um telefonema do vidreiro informando que o experimento não resultou como previsto. A cerâmica não suportou a fase de resfriamento do vidro no interior da estufa e explodiu (informação verbal em conversa informal). Como afirma Bachelard (1991, p. 69), “o cozimento é um grande devir material”, é o momento quando se entrega a matéria para os caprichos do fogo que altera sua constituição. No desejo de “interação entre o barro a queima e o vidro”⁶¹ a artista viu as duas matérias filhas do fogo se desentenderem sob o efeito físico do calor. O vidro resfriou mais rápido que a cerâmica? A cerâmica retraiu primeiro e pressionou o vidro? Difícil saber, nessa dialética alquímica, qual das duas matérias tinha a razão nas mudanças pelas quais passam as coisas. Para ser justa com ambas, a artista decidiu tratá-las não de forma igual, mas sim de acordo com as necessidades de cada uma.

Ostrower, ao abordar a materialidade e a imaginação criativa, afirma que “o imaginar seria um pensar específico sobre um fazer concreto” (1977, p. 32). A autora cita como exemplo um carpinteiro, que ao lidar com a madeira pensa nos trabalhos possíveis de serem executados com esse material, de forma que as mesmas possibilidades imaginadas por ele não são apropriadas para um material distinto como o alumínio. Ostrower se refere às possibilidades reais de cada uma das matérias como: acabamento, resistência, flexibilidade e proporções. No processo

⁶⁰ Informações retirada do arquivo de Texto, *relatorio-final (2)*, encontrado no computador pessoal da artista.

⁶¹ Trecho retirado do arquivo de texto, *projeto reginasecult1*, encontrado no computador pessoal da artista.

criativo de Rodrigues, percebemos que seu potencial imaginativo com vidro estava pautado em suas experiências com a materialidade da cerâmica. Ela tinha consciência que as duas matérias exigiam procedimentos distintos, mas não tinha a vivência com o vidro, esse foi seu maior desafio. A artista imaginava as formas opacas e translúcidas, deixando-se levar pelas possibilidades plásticas da argila que eram incompatíveis com o vidro. A primeira visita a Zero Um Cristais e o teste realizado por Ruiz levaram a artista a pensar o vidro dentro das possibilidades técnicas do vidro.

Enquanto a Zero Um Cristais fez uma pausa em seus trabalhos para férias coletivas e manutenção dos fornos, nos meses de janeiro e fevereiro de 2012, Rodrigues voltou para a argila, para a manipulação da matéria plástica⁶². A artista descarregava sua imaginação material modelando e remodelando formas em argila, levantando novas hipóteses sobre as configurações viáveis para as formas em vidro.

No mês de março de 2012, a artista viajou para São Paulo com uma mala cheia de peças em cerâmica, para efetivamente realizar a construção dos objetos em vidro⁶³. Diante das limitações impostas por este material, Rodrigues, em busca de soluções para as questões técnicas, estéticas e poéticas de seu trabalho, passeou pelos pátios da pequena indústria tateando com o olhar os objetos sem função, que foram soprados e deixados inutilizados pelos cantos (informação verbal em conversa informal). Mais uma vez, a artista voltou aos objetos do mundo real em busca de novas possibilidades para as contrapartes em vidro das formas que desejava construir. Foram as peças em cerâmica e os objetos garimpados no pátio da Indústria que serviram de base para os diálogos de Rodrigues com os vidreiros. Durante os dois dias de trabalho na Zero Um Cristais, Rodrigues orientou os técnicos na elaboração das formas de aproximadamente trinta peças realizadas em vidro (Figura 80, Figura 81, Figura 82 e Figura 83).

Dias, ao abordar sobre os resultados apresentados por Rodrigues após a segunda visita a Zero Um Cristais, apontou a necessidade de “ajustes mais finos nos pontos de ligação entre os dois elementos”, o que exigiria “da artista a produção de novas peças adaptáveis aos objetos realizados em vidro”⁶⁴. Rodrigues então

⁶² Informação obtida no arquivo digital de texto, *relatório-6*, encontrado no computador pessoal da artista.

⁶³ Trecho retirado do arquivo digital de texto, *relatório-7*, encontrado no computador pessoal da artista.

⁶⁴ Ibid.

retornou à modelagem, executando um movimento parecido com o que havia realizado com o *crochê*, quando partiu das formas em *crochê* para modelar a argila que não se encaixaram devido ao encolhimento durante a queima, o que levou a artista de volta ao *crochê*; no entanto, com uma nova visão das formas. Em *Opacidade e Transparência*, o trabalho partiu do vidro comprado, para a modelagem em argila, das peças em cerâmica, para o vidro fundido e novamente retornou à cerâmica em busca “ajustes mais finos” no encaixe das formas/matérias.



Figura 80: Medindo os orifícios da cerâmica para realizar a peça em vidro sob medida para o encaixe.
Fonte: Documentos do processo da artista.



Figura 81: Medindo os orifícios da cerâmica para realizar a peça em vidro sob medida para o encaixe.
Fonte: Documentos do processo da artista.



Figura 82: Modelagem da forma a partir da peça em cerâmica.
Fonte: Documentos do processo da artista.



Figura 83: Modelagem da forma a partir da peça em cerâmica.
Fonte: Documentos do processo da artista.

Essa etapa do processo que exigiu da artista um retorno à cerâmica, contou com a colaboração da ceramista Teresa Drago⁶⁵. Em conversa informal, Drago nos

⁶⁵ Teresa Drago possui graduação em Educação Artística pela Universidade Federal do Espírito é uma das sócias do Tacto atelier de cerâmica e tutora no curso de Artes Visuais do Ensino a Distância da Universidade Federal do Espírito Santo.

relatou que Rodrigues partia das peças em vidro soprado, esboçando sobre papéis improvisados o croqui das formas que desejava que fossem torneadas. Segundo a ceramista, eram desenhos muito simples que serviam de ponto de partida para a discussão das possibilidades de encaixe entre as duas formas e a definição das medidas iniciais das peças a serem torneadas, levando em conta o índice aproximado de retração de cada uma das massas durante a secagem e a queima. Drago chamou a atenção para a dificuldade na precisão deste cálculo, pois o grau de umidade da argila no momento da modelagem estava diretamente relacionado com encolhimento dessa massa. A ceramista afirmou ainda que em busca dessa conexão perfeita, Rodrigues realizava ajuste nas peças durante o processo de secagem raspando e lixando suas extremidades em busca das medidas exatas (Figura 84). A artista, que havia declarado ter trabalhado o conceito de exatidão⁶⁶ na interação entre a flexibilidade do crochê e a rigidez da cerâmica, precisou de muito empenho e determinação para realizar os ajustes de medidas entre cerâmica e vidro chegando à precisão desejada nos encaixes entre as formas.

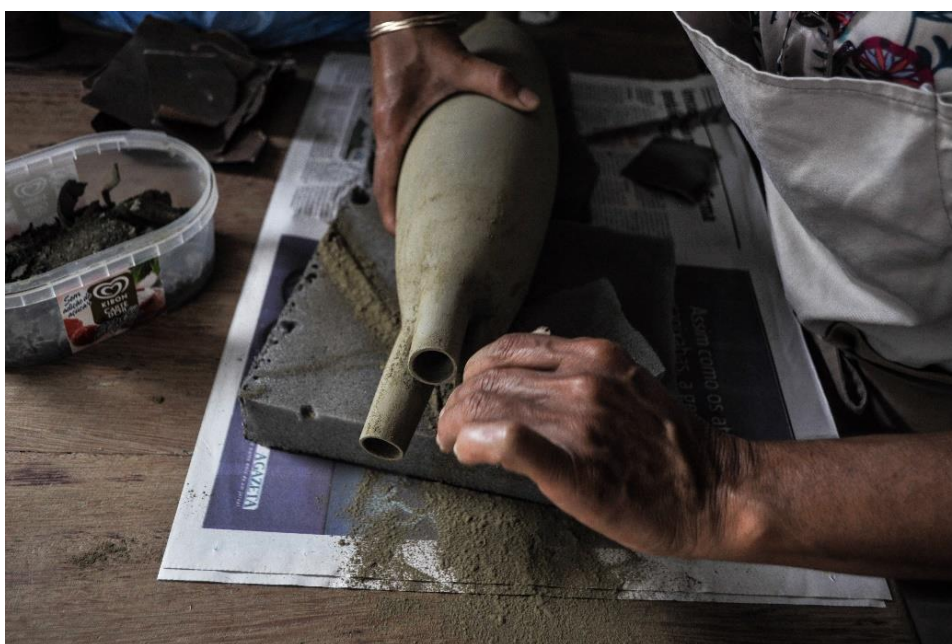


Figura 84: Modelagem da forma a partir da peça em cerâmica.
Fonte: Documentos do processo da artista.

⁶⁶ Exatidão – Palavra utilizada por Rodrigues no projeto enviado a SECULT, referindo-se a uma das propostas do escritor Italo Calvino para o próximo milênio (1990). A artista afirma ter trabalhado o conceito de exatidão nas obras da série Gozo, realizadas com cerâmica e crochê com fio de cobre.

As doze peças sem título delicadamente acomodadas sobre almofadas, na exposição *Opacidade e Transparência*, revelaram ao público os diálogos criados por Rodrigues entre as duas matérias. Nesses trabalhos, a artista voltou a explorar o dentro e o fora das formas em um jogo corpóreo, entre o volume opaco da cerâmica e a transparência do vidro.

Em alguns trabalhos desta série, as relações estabelecidas entre os dois objetos que compõem a obra se aproximavam das diretrizes anteriormente citadas, descritas por Rodrigues nos arquivos da ficha de inscrição do edital: “[...] peças orgânicas em cerâmica [...] vidro, que será soprado dentro do corpo cerâmico e que ocupará os seus vazios [...]”. Apesar de não ter realizado tecnicamente o que desejava – soprar o vidro no interior da cerâmica – a artista conseguiu este efeito na leitura das peças como um todo. Os vidros inseridos nos orifícios da forma orgânica e opaca da cerâmica dão a ilusão de que a massa vítrea ocupava todo o espaço interno do corpo cerâmico e que a partir da pressão exercida pela massa de ar, o vidro fluído se projetou para o exterior dando a aparência de que foram inflados como balões (Figura 85).



Figura 85: Regina Rodrigues, trabalho apresentado na mostra *Opacidade e Transparência*, 2012, na Galeria de Arte e Pesquisa, GAP/UFES Foto tirada em São Paulo na Zero Um Cristais.

Fonte: Documentos do processo da artista.

Em outras obras desta série, a artista explorou formas semelhantes criando relações de rebatimento e penetração em jogos de forma e contraforma. Na obra *Transparência e Opacidade 8*⁶⁷, por exemplo (Figura 86), o vidro inserido no orifício da cerâmica se apresenta como um prolongamento desta forma. Neste diálogo, Rodrigues parece ter criado um relacionamento de complementariedade entre as duas matérias, onde o corpo vítreo parece substituir um seguimento do objeto cerâmico, nas palavras de Dias como “[...] se uma parte fosse uma espécie de prótese da outra [...]”⁶⁸.

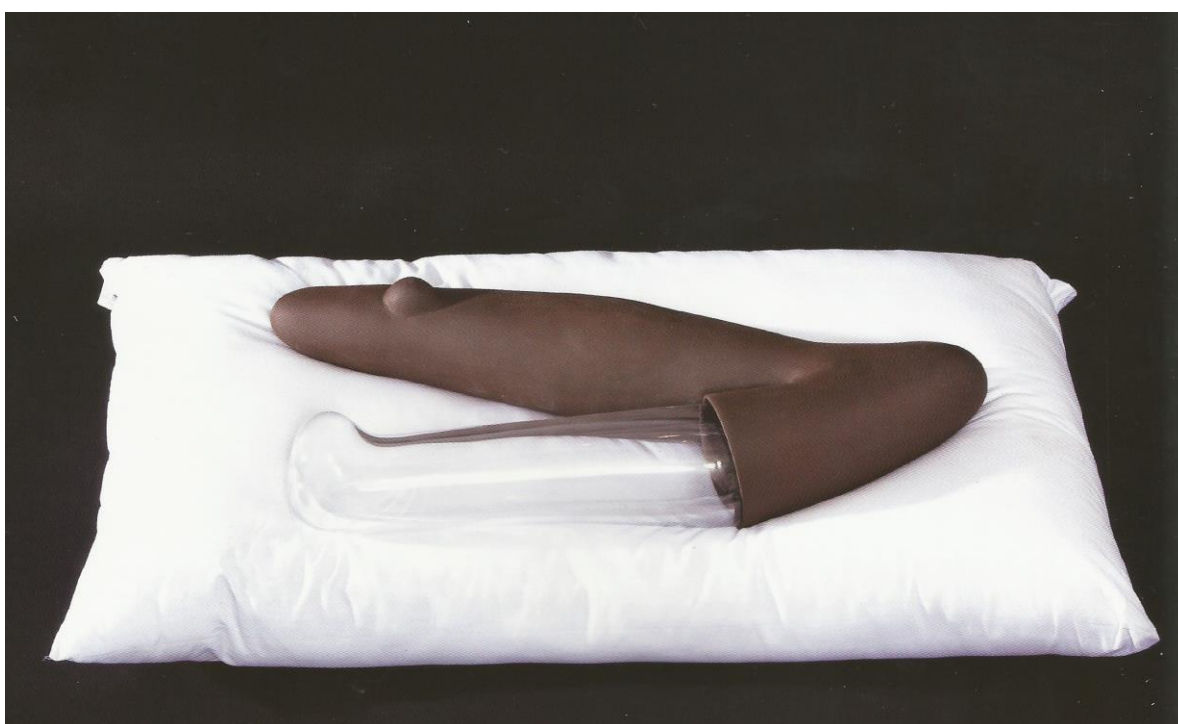


Figura 86: Regina Rodrigues, *Transparência e Opacidade 8*. Cerâmica e vidro sobre almofada, 12x60x30 cm. Menção honrosa no 33º Concurso Internacional de Cerâmica de L'Alcora. 2013. Museu Nacional de Cerâmica de A'Lacora, Castellón, Espanha. Fonte: NEBOT, 2013, p. 20.

A artista explorou também o rebatimento e a penetração em obras compostas por dois corpos similares na sua conformidade externa, que se contrastam pelos aspectos de suas materialidades. De um lado, a cerâmica com a aspereza de sua

⁶⁷ Na exposição *Opacidade e Transparência*, realizada na Galeria de Arte e Pesquisa da UFES, as obras apresentadas não possuíam título. Ao desmontar a exposição a artista numerou os trabalhos para facilitar a organização das partes/encaixes e das peças cerâmica/vidro. Portanto, ao enviar o trabalho para o Concurso Internacional de Cerâmica de L'Alcora, em 2013, utilizou essa numeração no título da obra (informação verbal em conversa informal entre Regina Rodrigues e Tatiana Campagnaro).

⁶⁸ Trecho retirado de arquivo de texto, *relatório 2.secut*, encontrado no computador pessoal da artista.

textura, evidencia apenas a forma externa do objeto. Do outro, no vidro liso e cristalino, a transparência trabalha como meio revelador da relação interna dos dois objetos. Nesses diálogos, a cerâmica penetra o corpo vítreo, prolongando-se pelo espaço vazio no interior do objeto translúcido (Figura 87 e Figura 88). Os contrários se movimentam para a frente e para trás, um para o outro; de fora de si para dentro do outro. Percebemos, nesses objetos, uma síntese ambivalente, uma dialética que une o contra e o dentro. A tensão está no interior da obra, onde a intimidade subjetiva das duas matérias se oferece a visão aguçada e penetrante de quem gosta de olhar para o interior das coisas. Ao criar este jogo de mostra/esconde, Rodrigues convida o olhar para uma visão que vai além da visão tranquila. A vontade de olhar quer ver não só as qualidades externas das formas quer desvendar também o interior dos objetos. Para Bachelard (2003, p. 10), “[...] todo conhecimento da intimidade das coisas é imediatamente um poema [...]”.



Figura 87: Regina Rodrigues. Obra da série *Opacidade e Transparência*.
Fonte: Documentos do processo da artista.



Figura 88: Regina Rodrigues. Obra da série *Opacidade e Transparência*.

Fonte: Documentos do processo da artista.

A exposição *Opacidade e Transparência*, na Galeria de Arte e Pesquisa da UFES, marcou o fim do projeto realizado pela SECULT, mas não cessou o desejo da artista de experimentar as possibilidades poéticas resultantes do diálogo entre as duas matérias. Em 2014, Rodrigues iniciou uma pesquisa de pós-doutoramento intitulada *Opacidade e Transparência: o campo ampliado da cerâmica e o hibridismo técnico-construtivo*, que resultou em uma nova série de trabalhos.

3.4.2 Transumância

Tudo e todos estamos em certo sentido sob o julgo de uma transformação. Migrando de um ponto a outro, de um estado a outro, e, mais que isso, migramos em busca de novos sentidos para nossa existência, buscando noutras paragens o alento e alimento para nossas necessidades.

(Julio Tigre)

Os objetivos do projeto Bolsa Atelier realizados pela SECULT estavam cumpridos. Porém, as inquietações da artista quanto aos diálogos possíveis entre a cerâmica e o vidro não se aquietaram. A dialética do fogo mais uma vez se revelou como tendência no projeto poético de Rodrigues que, movida pelos devaneios criativos com a materialidade do barro e do vidro, buscou novos caminhos para essa parceria matérica, caminhos que a conduziram a uma nova pesquisa em Portugal.

O título da nova pesquisa, *Opacidade e Transparência: o campo ampliado da cerâmica e o hibridismo técnico-construtivo*, em parte homônimo ao trabalho anterior, pôde ser mais bem compreendido após a leitura do arquivo de Texto encontrado no computador pessoal da artista, intitulado, *pos doc revisado*. Documento que traz a proposta da então candidata a bolsa de pós-doutorado. Nele, mais precisamente no item justificativa, Rodrigues fez alguns apontamentos sobre o projeto realizado para a SECULT, abordando as dificuldades que enfrentou para desenvolver as peças em vidro, entre elas: a complexidade em trabalhar com dois materiais que reagem diferente ao fogo; a falta de precisão nos encaixes entre as formas que resultaram na impossibilidade de um total controle do processo de transformação das matérias. Por fim, afirmou que a “proposição de continuidade” estava pautada no desejo de resolver as limitações apresentadas e que, para isso, seria necessária “uma melhor elaboração técnica, uma retomada dos saberes e fazeres tradicionais e tecnológicos. [...]”. Portanto, neste novo projeto, Rodrigues pretendia dar continuidade aos diálogos entre cerâmica e vidro com maior consciência das possibilidades e limites dos materiais e nesse sentido se propunha a um maior aprofundamento técnico.

Ainda no mesmo documento, em meio as justificativas e delineamentos da nova proposta, Rodrigues levantou a seguinte questão: “[...] Mesmo tendo técnicos e material à disposição, como trabalhar com um material tendo pouco conhecimento sobre suas possibilidades técnicas?”. Este questionamento nos remeteu aos pensamentos de Bachelard (1991, p. 25) sobre a *vontade de trabalho*. Para o filósofo:

[...] a vontade de trabalho não pode ser delegada, não pode usufruir o trabalho dos outros. Prefere fazer a mandar fazer. Então o trabalho cria as imagens de suas forças, anima o trabalhador por meio das imagens materiais [...].

Acreditamos que, no caso de Rodrigues, o delegar, ou seja, a participação de terceiros em sua produção não seja o problema, pois a artista adotou essa prática em outros momentos, como na colaboração com o torneiro na modelagem das peças em cerâmica. Acreditamos que o “preferir fazer a mandar fazer”, citado por Bachelard, no caso de Rodrigues, está ligado ao desejo de a artista ter maior conhecimento sobre a matéria vítrea e seus procedimentos de conformação. Ela almejava conhecer as forças da matéria para assim chegar às imagens materiais. Portanto, a vontade de trabalho de Rodrigues com o vidro estava pautada no desejo de se envolver com a matéria, de conhecer e compreender os procedimentos que envolvem o seu fazer. A artista queria imprimir sobre a substância suas ações e apreciar suas qualidades materiais para dar novas oportunidades para sua imaginação dinâmica. “Sua vontade de trabalho” desejava ter com o vidro a mesma intimidade que tinha com o barro e com o crochê. Para Bachelard (2003, p. 39), a “[...] busca da intimidade é uma dialética que nenhuma experiência malsucedida pode deter”. Foi a busca por essa intimidade material que moveu Rodrigues em seu novo projeto.

A citada pesquisa de pós-doutorado foi desenvolvida na Unidade de Investigação Vidro e Cerâmica para as Artes (VICARTE)⁶⁹, uma parceria da Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa e da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, em Portugal. As atividades da pesquisa estavam previstas para ter início no mês de fevereiro de 2014, mas conforme consta no arquivo de Texto encontrado no computador pessoal de Rodrigues, intitulado *relatório final*, por motivos de saúde Rodrigues passou os meses de fevereiro e março no Brasil, em um “[...] processo de internação e reabilitação em função de alterações glicêmicas e baixo peso, com isso as atividades tiveram que ser iniciadas no mês de maio [...]”⁷⁰.

Ao chegar a Portugal em maio de 2014, a artista assistiu como ouvinte, algumas aulas de vidro soprado ministradas pelo professor Robert Wiley⁷¹, para a

⁶⁹ VICARTE é um centro dedicado à investigação interdisciplinar de cerâmica e vidro, que estimula a partilha de conhecimentos, experiências e metodologias entre estas duas áreas, incentivando a ciência aplicada à arte, ao design e ao património cultural. Para mais informações acesse: <<http://www.vicarte.org>>

⁷⁰ Trecho transcrito do arquivo de texto, *relatório final*, encontrado no computador pessoal de Regina Rodrigues.

⁷¹ Robert Wiley Coordenador do Curso de arte em vidro do Programa Ciência e Tecnologia na VICARTE, Universidade Nova de Lisboa.

turma do mestrado⁷². Nessa ocasião, os alunos de Wiley faziam exercícios com a técnica do vidro soprado utilizando a caixa de areia como molde para conformar o vidro (informação verbal em diálogo informal). Segundo os relatos de Rodrigues⁷³, foi a partir dos diálogos com o Wiley sobre as técnicas de modelagem em vidro que a artista constatou que precisaria repensar seu projeto. Para o professor, o fator tempo seria um dificultador no desenvolvimento do seu estudo, pois em geral um aluno inexperiente necessita de mais de um ano de prática para dominar a sucessão de gestos técnicos necessários à produção de uma peça soprada, período maior do que a artista disponibilizava. Para agravar a situação, no mês de julho as atividades letivas se encerrariam e os fornos seriam desligados para manutenção, só voltando a funcionar em setembro, o que impediria a artista de continuar realizando seus experimentos no período de recesso escolar de verão em Portugal. Como solução para o problema, Wiley sugeriu a Rodrigues que trabalhasse em conjunto com os alunos do mestrado que já haviam exercitado com ele o sopro⁷⁴.

Diante deste contratempo, Rodrigues, em consonância com as orientadoras do projeto, Virgínia Fróis⁷⁵ e Teresa Almeida⁷⁶, decidiu desenvolver seus trabalhos em dois momentos e lugares distintos. No primeiro momento, de maio a setembro de 2014, empenhou-se na produção das peças em cerâmica, desenvolvidas na Escola de Belas Artes de Lisboa sob orientação de Fróis. No segundo momento, de outubro a dezembro de 2014 na VICARTE, dedicou-se à produção dos objetos em vidro sob orientação de Almeida⁷⁷.

Mais uma vez, a artista iniciou seus trabalhos pela cerâmica, consciente que dependeria da colaboração de terceiros para a execução das peças em vidro. Seu primeiro movimento foi retomar as experiências com a cerâmica iniciadas em Montemor-o-Novo durante a licença capacitação, *As Terras do Castelo*, realizada em 2013 (Figura 89). Nas novas peças, produzidas em uma escala menor

⁷² Informações obtidas no arquivo de texto, *relatório final*, encontrado no computador pessoal de Regina Rodrigues.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Virgínia Fróis foi orientadora de Regina Rodrigues durante a Licença Capacitação, *As Terras do Castelo*, realizada em Montemor-o-Novo em 2013.

⁷⁶ Teresa Almeida possui Mestrado em Vidro na Universidade de Sunderland na Inglaterra e doutoramento em estudos artísticos pela Universidade de Aveiro, atualmente é professora na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e membro da unidade de investigação Vidro e Cerâmica para as Artes-VICARTE.

⁷⁷ Informações obtidas no arquivo de texto, *relatório final*, encontrado no computador pessoal de Regina Rodrigues.

(aproximadamente 30 cm X 25 cm de diâmetro), a artista utilizou uma massa de grés na cor branca, ideal para queimas em alta temperatura, criando múltiplos a partir de molde de gesso. Da mesma maneira que trabalhou no Brasil, Rodrigues criou as peças em cerâmica (Figura 90 a e b) pensando nas possibilidades de encaixe com as peças em vidro, que pretendia realizar utilizando o molde em ferro⁷⁸.

Segundo Rodrigues, “durante a execução das peças em argila através da reprodução utilizando os moldes, o pensamento estava propício a outras possibilidades, numa busca constante por novas formas [...]”. A artista optou, então, por construir cada peça individualmente por meio da modelagem manual, o que possibilitava a construção de “objetos com formas mais fluidas”⁷⁹ (Figura 91 e Figura 92).



Figura 89: Regina Rodrigues modelando trabalhos em argila durante a licença capacitação, *As Terras do Castelo*, em Montemor-o-Novo, 2013.
Fonte: Documentos do processo da artista.

⁷⁸ Informações obtidas no arquivo de texto, *relatório final*, encontrado no computador pessoal de Regina Rodrigues.

⁷⁹ Informações obtidas no arquivo de texto, *relatório final*, encontrado no computador pessoal de Regina Rodrigues.



Figura 90 a e b: Regina Rodrigues, estudo das possibilidades de montagem com os módulos em cerâmica realizados na Escola de Belas Artes de Lisboa, 2014.
Fonte: Documentos do processo da artista.



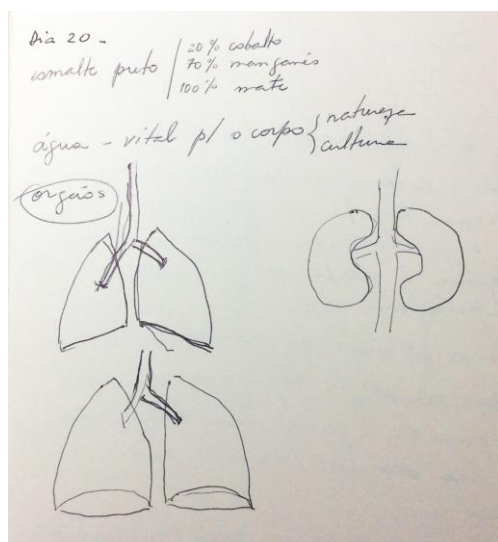
Figura 91: Regina Rodrigues, objetos em argila construídos a partir da modelagem manual na Escola de Belas Artes de Lisboa, 2014.
Fonte: Documentos do processo da artista.



Figura 92: Regina Rodrigues, objetos em argila construídos a partir da modelagem manual na Escola de Belas Artes de Lisboa, 2014.
Fonte: Documentos do processo da artista.

Ao relatar sobre as possibilidades formais dos objetos que vinha construindo, Rodrigues chamou-os de “corpos orgânicos”. Em seguida, afirmou que o corpo central ligado a um tubo alongado se assemelhava a órgãos internos⁸⁰. Na pequena e versátil Caderneta de Capa de Florzinha (anteriormente citada no item 2.2.1.2) a artista também realizou alguns desenhos que remetem a órgãos (Figura 93). Entre esses desenhos e uma receita de esmalte preto, as anotações de Rodrigues colocam a água como elemento vital para o corpo, e com um colchete conecta a frase as palavras natureza e cultura.

⁸⁰ Informações obtidas no arquivo de texto, *relatório final*, encontrado no computador pessoal de Regina Rodrigues.



água – vital para o corpo { natureza
cultura

Figura 93: Detalhe e transcrição de página da Caderneta de Florzinha de Regina Rodrigues.

Fonte: Documentos do processo da artista. Foto: Tatiana Campagnaro.

Essa alusão à morfologia interna do corpo humano instigou a artista ao ponto de levá-la a consultar um atlas de anatomia, em busca de maior compreensão das formas que vinha realizando.

Eu visitei um livro de (+) Do corpo humano, depois que *tava* começando a fazer as peças, essas peças aqui óh... Eu visitei o livro e falei “mas gente, me lembra muito o estômago, não sei o porquê, aí eu peguei e fui lá e comprei o livro. E achei que tinha... tinha.. tinha a ver.”⁸¹

Rodrigues nos contou que essa consulta não foi uma pesquisa profunda, que tinha apenas curiosidade e que não ficou presa ao livro, pois “o trabalho fluía pelo processo” (informação verbal em conversa informal). Outra referência que poderia ter relação com as formas orgânicas criadas por Rodrigues está presente em dois arquivos de Texto encontrados no seu computador pessoal. O primeiro, intitulado Cabaça Dinossauro, traz quatro imagens do fruto de uma trepadeira pouco conhecida (Figura 94). O segundo, salvo com o nome de Porongo Tubérculo, possui quatro imagens de diferentes tubérculos (Figura 95 e Figura 96) e quatro imagens de vários tipos de cabaças (também chamadas de porongos) (Figura 97).

⁸¹ RODRIGUES, M. Regina. **Maria Regina Rodrigues:** depoimento [set. 2015]. Entrevistador: Tatiana Campagnaro Martins. Vitória, 2015. 1 arquivo MP3 (1:01:00min.).



Figura 94: Cabaça dinossauro.
Fonte: Documentos do processo da artista.



Figura 95: Tubérculo.
Fonte: Documentos do processo da artista.



Figura 96: Tubérculo.
Fonte: Documentos do processo da artista.



Figura 97: Cabaças.
Fonte: Documentos do processo da artista.

Ao ser questionada sobre, quando e por que criou esses arquivos, a artista relatou que realizou esta pesquisa de imagens logo após a Exposição *Opacidade e Transparência* (2012), pois várias pessoas haviam comentado sobre a semelhança das obras com cabaças e tubérculos. Rodrigues afirmou que, apesar de ter achado as formas interessantes e arquivado algumas imagens, “não focou naquilo”. Para a artista, as formas orgânicas realizadas em Portugal não possuem nenhuma relação com as cabaças e tubérculos (informação verbal)⁸². Ao que nos parece, mais uma vez a artista deixava as formas surgirem a partir da manipulação da matéria, não tinha um projeto prévio ou intenção de produzir uma forma determinada, as imagens que choviam em sua mente eram fruto de uma experiência sensível.

Em suas reflexões sobre criatividade e processo de criação, Ostrower (1983) afirma que as nossas intenções são importantes para o nosso criar e que se

⁸² Informação verbal em conversa informal entre Regina Rodrigues e Tatiana Campagnaro.

elaboram junto a nossa memória, mas que nem sempre são conscientes. Para Ostrower:

Assim como o próprio viver, o criar é um processo existencial. Não abrange apenas pensamentos nem apenas emoções. Nossa experiência e nossa capacidade de configurar formas e de discernir símbolos e significados se originam nas regiões mais fundas de nosso mundo interior, do sensório e da afetividade, onde a emoção permeia os pensamentos ao mesmo tempo que o intelecto estrutura as emoções [...]. (OSTROWER, 1983, p. 56).

Em sua abordagem sobre os caminhos intuitivos e a inspiração, a autora aponta para o fato de que tudo se passa ao mesmo tempo. Nossa percepção envolve perceber, interpretar, aprender, compreender, mesmo que não se passe de modo intelectual, deixa sempre um lastro dentro de nossa experiência. Não devemos atribuir funções predominantes ao consciente e ao inconsciente, pois “assim como o próprio viver, o criar é um processo existencial” (OSTROWER, 1983, p. 56).

Independente das referências, conscientes ou inconscientes, que conduziam Rodrigues às formas que vinha criando, notamos que, no momento da modelagem das peças em argila, a artista tomou uma decisão que conduziu seu trabalho por um caminho distinto dos realizados no Brasil. A artista criou cavidades para apoiar as formas que ainda seriam construídas em vidro. Esta decisão de colocar o vidro sobre a cerâmica divergiu das opções tomadas nos diálogos com Dias no desenvolvimento do projeto realizado pela SECULT. Como já mencionado, nas obras produzidas no Brasil, Rodrigues optou por trabalhar as peças privilegiando a horizontalidade para evitar qualquer alusão a objetos de design ou a estatuária, opção que de certa forma neutralizava a hierarquia entre os materiais. Nos trabalhos realizados em Portugal, a artista assume a cerâmica como suporte para receber o vidro.

Em meados de setembro, quando já tinha modelado e queimado as peças em cerâmica, Rodrigues, acompanhada por Almeida, iniciou as visitas à sala de modelagem em vidro da VICARTE. Nessa ocasião, a artista teve a oportunidade de conhecer os materiais utilizados e de acompanhar passo a passo a produção de diferentes tipos moldes para peças em vidro. Almeida apresentou a Rodrigues, além das técnicas do molde e do sopro, a modelagem do vidro com o maçarico⁸³. O técnico José Luiz Liberato, responsável pela modelagem com o maçarico se mostrou

⁸³ Informações obtidas no arquivo de texto, *relatório final*, encontrado no computador pessoal de Regina Rodrigues.

bastante solícito e aberto ao diálogo com a artista. Juntos, realizaram vários experimentos utilizando varetas e tubos de vidro, investigando as possibilidades oferecidas pela técnica em consonância com as ideias de Rodrigues (Figura 98 e Figura 99) (informação verbal)⁸⁴.



Figura 98: Regina Rodrigues exercitando a técnica de modelagem com o maçarico.

Fonte: Documentos do processo da artista.



Figura 99: Regina Rodrigues exercitando a técnica de modelagem com o maçarico.

Fonte: Documentos do processo da artista.

A artista citou em seu relatório como o convívio com o ambiente da oficina foi importante para “conhecer efetivamente as condições concretas de produção de vidro nas diferentes técnicas”⁸⁵. A imersão nesse ambiente colaborativo entre ciência e arte possibilitou a Rodrigues não só a vivência com as realidades materiais do vidro, mas também o contato com a pesquisa plástica de outros artistas contemporâneos que utilizam o vidro e a cerâmica como linguagem. Acreditamos que essas experiências e vivências na posição de aprendiz permitiram que a artista tivesse maior intimidade com o vidro, alimentando seu desejo de conhecimento sobre o material, animando assim sua vontade de trabalho.

A produção efetiva dos objetos em vidro teve duas frentes distintas de trabalho, ou duas vertentes, que resultaram em duas exposições simultâneas em locais diferentes no final do ano de 2014, e uma terceira exposição no início de 2015, que congregou as obras apresentadas nas duas mostras. Essas três

⁸⁴ Informação verbal obtida em conversa informal entre Regina Rodrigues e Tatiana Campagnaro.

⁸⁵ Informações obtidas no arquivo de texto, *relatório final*, encontrado no computador pessoal de Regina Rodrigues.

exposições tiveram como título a palavra *Transumância*. Este termo, pouco utilizado no Brasil, mas muito usado nos países da península ibérica, é tradicionalmente empregado para designar a migração sazonal de rebanhos para locais que oferecem melhores condições durante uma parte do ano. No entanto, a expressão transumância também pode se referir à movimentação de indivíduos em busca de melhores condições de vida (HOUAISS, 2009, p. 1.870). Podemos então, do nosso ponto de vista, interpretar que os títulos das exposições tenham relação com o deslocamento de Rodrigues para Portugal. Em um movimento de transumância, a artista migrou temporariamente para esse país em busca de conhecimento para dar continuidade aos diálogos entre cerâmica e vidro.

Na exposição intitulada *Transumância: atmosfera*, que aconteceu no Núcleo de Arte Contemporânea do Museu de Vidro da Marinha Grande, a artista apresentou, segundo a descrição de Almeida, “[...] um conjunto de obras que emergem do solo [...]” (ALMEIDA, 2015) (Figura 100). Na exposição *Transumância: precipitação*, realizada na Sala Estúdio da Biblioteca da FCT/UNL, apresentou as peças que, segundo a própria artista, “se libertaram do chão” (informação verbal)⁸⁶, (Figura 101). Em *Transumância: cerâmicas e vidros* (Figura 102) reuniu o conjunto das obras das duas mostras anteriores na Galeria Municipal de Montemor-o-Novo, marcando a conclusão de sua pesquisa de pós-doutoramento.

⁸⁶ Informação verbal obtida em conversa informal entre Regina Rodrigues e Tatiana Campagnaro.

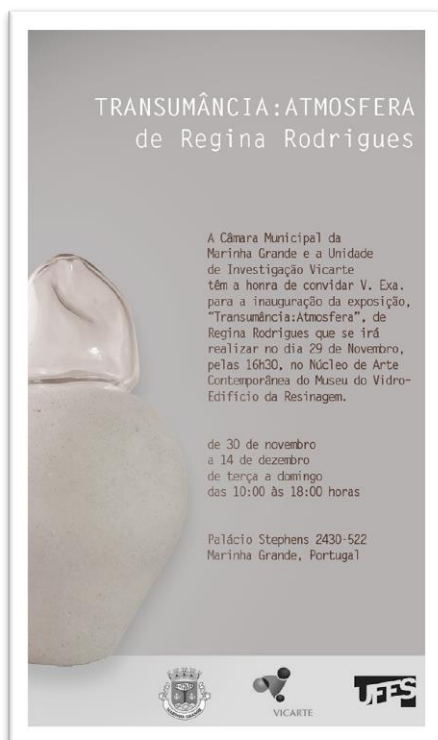


Figura 100: Convite da exposição *Transumância: atmosfera*.
Fonte: Documentos do processo da artista.

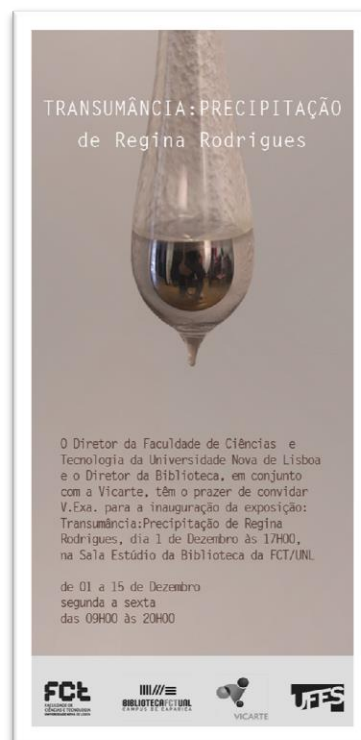


Figura 101: Convite da exposição *Transumância: precipitação*.
Fonte: Documentos do processo da artista.



Figura 102: Convite da exposição *Transumância: cerâmicas e vidros*.
Fonte: Documentos do processo da artista.

Os trabalhos expostos em *Transumância: precipitação* são fruto das investigações de Rodrigues como a técnica do maçarico. *Nuvem*, como a artista chamou verbalmente uma das obras apresentadas, surgiu a partir dos exercícios de manipulação com vidro propostos por Liberato. Rodrigues, na busca por dominar a técnica, praticou repetidas vezes a modelagem de pequenos anéis de vidro. Com estes objetos em mãos, não demorou para que sua imaginação material inventasse novas formas. A artista utilizou desenhos simples com traços rápidos realizados com giz sobre o quadro negro na VICARTE, semelhantes aos dos cadernos de anotações, para esboçar suas ideias para a Almeida (Figura 103). As delicadas argolas transparentes se transformaram em módulos e foram tecidas com pontos de crochê em fio de cobre (Figura 104).

Ao colocar o vidro em diálogo com o cobre, Rodrigues criou uma renda, a qual se referiu verbalmente como nuvem (Figura 105). Na Galeria de Arte Espaço Universitário, na exposição *Uma Oleira de Vida inteira*, a artista reapresentou este trabalho realizado em Portugal. O objeto translúcido, pendia do teto junto com um feixe de luz e flutuava na altura do olhar do observador, um verdadeiro convite ao toque (Figura 106).

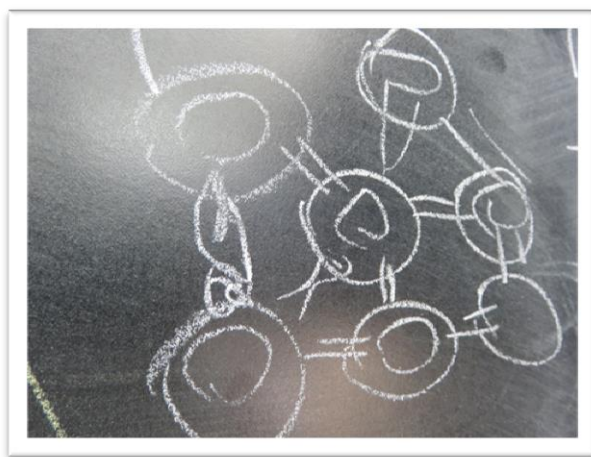


Figura 103: Desenho realizado no quadro negro, durante diálogo com a orientadora Teresa Almeida.
Fonte: Documentos do processo da artista.



Figura 104: Detalhe da trama criada por Rodrigues com os anéis de vidro e o crochê com fio de cobre.
Fonte: Documentos do processo da artista.



Figura 105: Regina Rodrigues, s/t, exposição *Uma Oleira de Vida Inteira*, Galeria de Arte Espaço Universitário.
Fonte: Foto Ari Oliveira.



Figura 106: Regina Rodrigues s/t, vidro e fio de cobre, aproximadamente 30x20x60 cm. Reapresentado na exposição *Uma Oleira de Vida Inteira*, Galeria de Arte Espaço Universitário, 2015.
Fonte: Foto cedida pela Galeria de Arte Espaço Universitário.

Outro trabalho apresentado na mostra *Transumância: atmosfera* foi uma instalação formada por uma série de objetos modelados com o maçarico a partir de longos e finos tubos de vidro (Figura 107 e Figura 108).

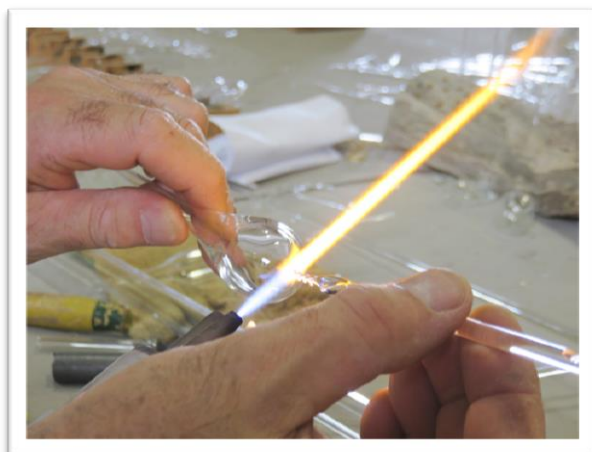


Figura 107; José Luiz Liberato modelando com o maçarico os objetos idealizados por Regina Rodrigues.

Fonte: Documentos de processo da artista.



Figura 108; José Luiz Liberato modelando com o maçarico os objetos idealizados por Regina Rodrigues.

Fonte: Documentos de processo da artista.

As formas idealizadas por Rodrigues e materializadas por Liberato se assemelhavam a gotas que pareciam prestes a pingar. Em um trabalho minucioso e delicado, a artista introduziu pacientemente pela fina cânula de cada objeto, matérias-primas utilizadas por ela na cerâmica e no crochê (Figura 109 e Figura 110). Fixados à parede por um pequeno elemento de cerâmica as “gotas”, dispostas lado a lado, pareciam escorrer pela parede da galeria (Figura 111). Rodrigues expos através do vidro as características físicas de cada um desses materiais, ressaltando a capacidade de transformação desses elementos ao utilizá-los em diferentes estados físicos, como: argila seca em finos grãos; a argila líquida em forma de engobe; chamote; areia; água; ar; fio de cobre inteiro; fio de cobre picado e o fio de cobre sendo oxidado ao ser mergulhado no vinagre (Figura 112 a, b, c e d). Em uma nova versão do jogo entre o dentro e o fora, o vidro se tornou o recipiente e a vitrine dos materiais que fazem parte do universo criativo da artista.



Figura 112 a, b, c e d: Detalhe de algumas gotas exposta na Galeria de Arte Espaço Universitário. Da esquerda para a direita: vidro e areia; vidro e enxofre; vidro e fio de cobre picado, vidro e água. Fonte: Fotos Ari Oliveira.

Na mostra *Transumância: atmosfera*, os objetos apresentados foram desenvolvidos em conjunto com os alunos do mestrado em vidro. Rodrigues utilizou as peças em cerâmica como molde para conformação do vidro soprado. Em vez de usar a caixa de areia, como tinha vivenciado nas aulas de Wiley, ou o molde em ferro apresentado por Almeida, a artista utilizou a própria cavidade das peças criadas na cerâmica como contraforma para conformar o objeto vítreo (Figura 113, Figura 114 e Figura 115).



Figura 113: Peça em cerâmica impermeabilizada com jornal molhado para ser usada como molde para o vidro. Fonte: Documentos do processo da artista. Foto cedida pela artista.



Figura 114: Vidro sendo soprado sobre a peça de cerâmica. Fonte: Documentos do processo da artista. Foto cedida pela artista.

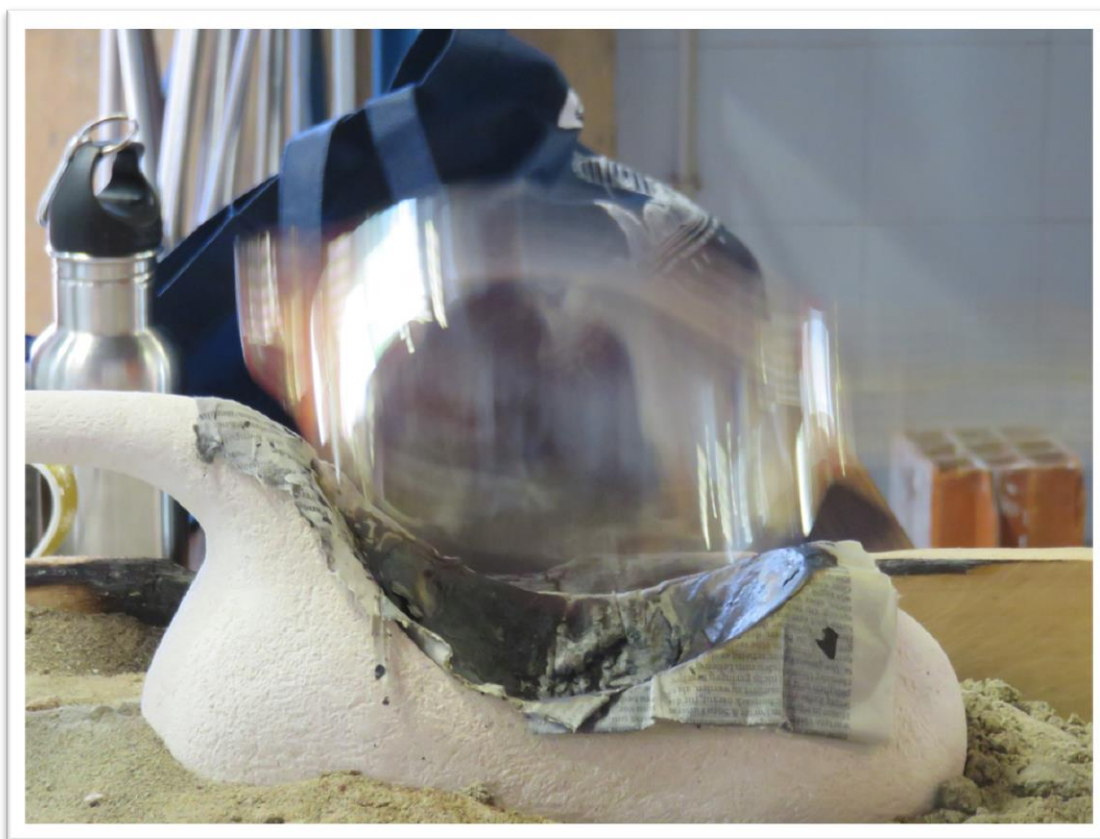


Figura 115: Vidro sendo soprado sobre a peça de cerâmica

Fonte: Documentos do processo da artista. Foto cedida pela artista

A relação entre cerâmica e vidro nos trabalhos dessa série, remetem aos primeiros estudos realizados por Rodrigues em 2011, aqueles nos quais Dias descreveu como um embate entre as duas matérias (Figura 76, p. 121). Naquela ocasião, o vidro rígido comprimia e modificava a forma da argila úmida. Nesta nova série, o embate se transformou em aconchego. Foi a terra petrificada pelo fogo que recebeu o vidro incandescente e o material viscoso se acomodou e se resfriou sobre a superfície da cerâmica. Foi a matéria mole que veio procurar proteção nas curvas da forma dura (Figura 116).

Os objetos que antes (na série *Opacidade e Transparência*) se conectavam e se penetravam pelos orifícios em diferentes versões de encaixe, agora (na série *Transumância: atmosfera*), estavam livres. As peças se tocavam e por vezes até se penetravam, mas estavam independentes (Figura 117 e Figura 118).



Figura 116: Regina Rodrigues, cerâmica e vidro. Obra da série *Transumância: atmosfera*.
Fonte: Catálogo da exposição *Transumância: cerâmicas e vidros*.



Figura 117: Regina Rodrigues, cerâmica e vidro sobre sal. Obra da série *Transumância: atmosfera*, exposição *Uma Oleira de Vida Inteira*, Galeria de artes Espaço Universitário, 2015.
Fonte: Foto Ari Oliveira.



Figura 118: Regina Rodrigues, cerâmica e vidro sobre sal. Obra da série *Transumância: atmosfera*, exposição *Uma Oleira de Vida Inteira*, Galeria de artes Espaço Universitário, 2015.
Fonte: Foto Ari Oliveira.

Os jogos de forma e contraforma resultaram em encontros harmoniosos entre o côncavo da cerâmica e o convexo do vidro. O dentro e fora deu lugar a uma dinâmica de atração e sedução, onde os objetos se confortavam como em um abraço. Um abraço há muito tempo sonhado e desejado pelas duas matérias que vinham tentando se conectar, se relacionar, mas que teimavam em não ceder uma aos caprichos da outra.

Como referido, Rodrigues migrou para Portugal em busca de um aprofundamento técnico que lhe permitisse maior intimidade com a matéria vítrea, que ampliasse o leque de possibilidades para o diálogo entre a cerâmica e o vidro. Apesar de não ter tido tempo hábil para dominar os procedimentos de modelagem com o vidro como desejava, soube lidar com as situações novas e inesperadas com imensa flexibilidade e adaptabilidade. A vivência em um ambiente voltado para a investigação científica e artística envolvendo vidro e cerâmica possibilitou que a artista transformasse as adversidades em potência poética.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tudo me é massa, eu sou massa em mim mesmo, meu devir é minha própria matéria, minha própria matéria é ação e paixão, sou verdadeiramente uma massa primordial.

(Gaston Bachelard)

4.1 UMA OLEIRA DE VIDA INTEIRA

Ao retornar ao Brasil, no início de 2015, ainda como uma das atividades do pós-doutoramento, Rodrigues possuía uma exposição marcada para o mês de setembro na Galeria de Arte Espaço Universitário (GAEU)⁸⁷. A artista voltou às suas atividades discentes assumindo as turmas da disciplina de Cerâmica I, aulas que tivemos a oportunidade de acompanhar como aluna do Mestrado em Artes, matriculada na disciplina Estágio Docência. Observamos que após dois anos afastada da oficina de cerâmica da UFES (um na licença capacitação e outro no pós-doutorado), Rodrigues iniciou um movimento parecido com o de quando chegou a Vitória, em 1992. Dedicou-se à reorganização da sala e à manutenção dos fornos que se encontravam com problemas. Em suas aulas, mais uma vez não se limitou ao ensino dos recursos técnicos referentes ao fazer cerâmico, pelo contrário, incentivou os alunos a pesquisar novos materiais, a utilizar os procedimentos em busca das possibilidades plásticas, propondo a cerâmica como linguagem poética.

O primeiro semestre de 2015 foi um período tumultuado na vida pessoal da artista que, por questões familiares, decidiu retornar a Uberlândia. Rodrigues solicitou então, junto a UFES, sua redistribuição para a UFU. Enquanto aguardava os trâmites legais desse processo, e a chegada dos trabalhos de Portugal, continuou lecionando e pensando na futura exposição junto com a curadora da GAEU, Neuza Mendes⁸⁸.

⁸⁷ Informação encontrada no arquivo de Texto, *relatório final*, encontrado no computador pessoal de Regina Rodrigues.

⁸⁸ Neusa Mendes possui Bacharelado em Artes Plásticas e especialização em História da Pintura do Século XX, ambos pela UFES. Mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP Artista Plástica com atuação nas áreas de desenho, ilustração, cenografia e figurino para teatro. Atua na área de Gestão Cultural, patrimônio e políticas públicas com ênfase em projetos institucionais. Curadora de exposições nacionais e internacionais (disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>>).

Em setembro de 2015, Rodrigues trouxe à público a exposição *Uma Oleira de Vida Inteira* (Figura 119). A mostra que inicialmente apresentaria os trabalhos resultantes de sua pesquisa de pós-doutoramento se transformou em uma espécie de despedida. A exposição não chegou a se configurar como uma retrospectiva, mas ao selecionar as obras, de certa forma, a artista reconstruiu os caminhos vividos, exibindo vários trabalhos e/ou séries de sua produção dos últimos vinte anos, fazendo releituras de trabalhos anteriores e apresentando novas obras.



Figura 119: Vista parcial da exposição *Uma Oleira de Vida Inteira*, 2015.
Fonte: Foto Ari Oliveira.

Transumância (2014); *Opacidade e Transparência* (2012); *Gozo* (2009); *Em torno de...* (2002, 2008); *Prospecção* (1999); *Con(tato)* (1997); *Insetos* (1992, 1993); vistos em seu conjunto com outros trabalhos inéditos, evidenciaram aspectos do percurso de criação da artista que haviam sido observados nos documentos processuais analisados ao longo desta investigação.

Os documentos, como testemunho material do processo de criação, foram fontes reveladoras de vestígios do pensamento criativo deixados pela artista sobre diferentes suportes. Esses registros materiais, assim como as entrevistas, nos permitiram reconstruir parte da história da criação de algumas obras selecionadas. Foi estabelecendo nexos entre os vestígios encontrados nesses documentos que percebemos questões que surgiram de forma recorrente no universo complexo das

relações que envolveram o ato criador de Rodrigues. Vale aqui ressaltar que não houve pretensão de se compreender a totalidade dessa complexa rede de acontecimentos. Buscamos caminhar entre o risco de uma visão totalitária e o perigo de uma visão reducionista. Seguimos por um caminho não linear, repleto de curvas, bifurcações e rotatórias, impulsionados pelo propósito de compreensão das tendências que conduziam a artista rumo ao seu projeto poético.

Acreditamos que a cerâmica, no processo criativo da artista, foi o eixo norteador de um percurso que se desenvolveu estabelecendo novas conexões com outros fazeres. A cerâmica, com toda a tradição de uma história milenar, não se configurou como um elemento limitador, pelo contrário, foi utilizada em uma perspectiva mais ampla, vista como linguagem no campo ampliado da arte tridimensional.

Observamos a partir dos documentos que, o envolvimento com a matéria e os processos cerâmicos, instigaram a artista em suas pesquisas plásticas. Com o olhar sensível, atenta a natureza ao seu redor, Rodrigues buscou – em cada cidade onde residiu – conhecer as terras onde pisava. Fez pesquisas de campo, escavou, coletou, vivenciou as trocas infinitas entre a terra e a água. Com a força dinâmica das mãos, deu forma à massa, coloriu de terra as formas que surgiam a partir do embate com os materiais e as técnicas. Esse processo inicialmente intuitivo, impulsionado pelo desejo de conhecer, transformado pela percepção e interpretação da artista, tornou-se um processo expressivo ganhando sentido.

O olhar sensível de Rodrigues também admirou e pesquisou o fazer dos ceramistas populares como: as Paneleiras de Goiabeiras, os ceramistas de Guarapari, os achados arqueológicos de Montemor-o-Novo. Ao mesmo tempo em que olhou para essa cerâmica artesanal, carregada de tradição, admirou e pesquisou o fazer de artistas contemporâneos com: Celeida Tostes; Mary Di Lório e Norma Grimberg, que utilizaram a cerâmica como linguagem. Esse olhar multifocal de Rodrigues nos revelou que, em seu envolvimento com os materiais e técnicas não existia uma hierarquia entre arte e artesanato. Ela bebeu na fonte do saber artesão e utilizou esse fazer minucioso de maneira assumida transformando-o em arte.

Foi exatamente a partir do fazer artesanal com a técnica do crochê que Rodrigues se deixou levar por novas experiências estéticas que dialogaram com seu fazer cerâmico. Manipulando a linha e a agulha – assim como fazia com as terras –

experimentando as potencialidades de diferentes fios, surgiram as formas em crochê. Volumes carregados de vazio, criados com uma trama translúcida tecida com o fio de cobre. No tempo do fazer, na intimidade do contato com cobre, no ato de tecer, Rodrigues depositou no vazio das formas que brotavam de suas mãos, sua intimidade, seus sentimentos, suas lembranças, seus sonhos. Das formas em crochê imaginou as formas em cerâmica, fazendo a cerâmica imaginou o crochê, um jogo de vaivém que precisava lidar com o encolhimento da argila em seu processo de transformação. Conectou as duas matérias pelo orifício das formas, que passaram a se penetrar, explorando uma o interior da outra. Do contraste entre a superfície opaca da cerâmica e a ligeira transparência da malha em *crochê*, a artista se lançou ao desafio de explorar as possibilidades de diálogo entre cerâmica e vidro. Contornando as limitações técnicas, adaptando suas práticas construtivas, migrando em buscando de aprimoramento, Rodrigues explorou as potencialidades do vidro, criando diferentes relações plásticas entre vidro e cerâmica. Rígido e flexível, dentro e fora, opacidade e transparência, feminino e masculino, são algumas das dicotomias que, segundo o nosso olhar, permeiam a poética de Rodrigues.

Gostaríamos que a linearidade da apresentação que as palavras impressas exigiram para contar parte da história de criação dessas obras não fosse confundida com uma visão linear do processo. Pelo contrário, ao analisarmos os documentos, termos contato com os vestígios do ato criador e visitarmos a exposição *Uma Oleira de Vida Inteira*, ficou evidenciado, com mais intensidade, o caráter dinâmico da criação de Rodrigues. Acreditamos estar diante da “estética do inacabado” (SALLES, 2001), onde não existe um começo ideal e um fim absoluto. Percebemos nos documentos, semelhanças entre as formas realizadas pela artista em diferentes meios e diferentes momentos do seu percurso de criação (Figura 120, Figura 121 e Figura 122). Identificamos em *Uma Oleira de Vida Inteira*, peças em cerâmica realizadas nos estudos para *Opacidade e Transparência* dialogando com a trama de crochê em fio de cobre, processo anterior às experiências com o vidro, uma das molas propulsoras para o início da investigação com esta matéria (Figura 123 e Figura 124 a e b). Nesta exposição, Rodrigues apresentou também alguns dos objetos chamados de protótipos no início da pesquisa, que, após receberem pequenas alterações, foram apresentados como obra, ou seja, dadas naquele momento específico como acabadas (Figura 125 e Figura 126). Essas evidências revelam que, atrás de cada imagem escondem-se outras, que podem a qualquer

momento desenvolver suas potencialidades infinitas. Portanto, o processo de criação, em sua incompletude, à medida que se delimita, se amplia e se retroalimenta.



Figura 120: Protótipo. Crochê com fio de seda.
Fonte: Documentos de processo da artista.
Foto Tatiana Campagnaro.



Figura 121: Estudo para a série *Opacidade e Transparência*. Argila e tubos de ensaio.
Fonte: Documentos de processo da artista.

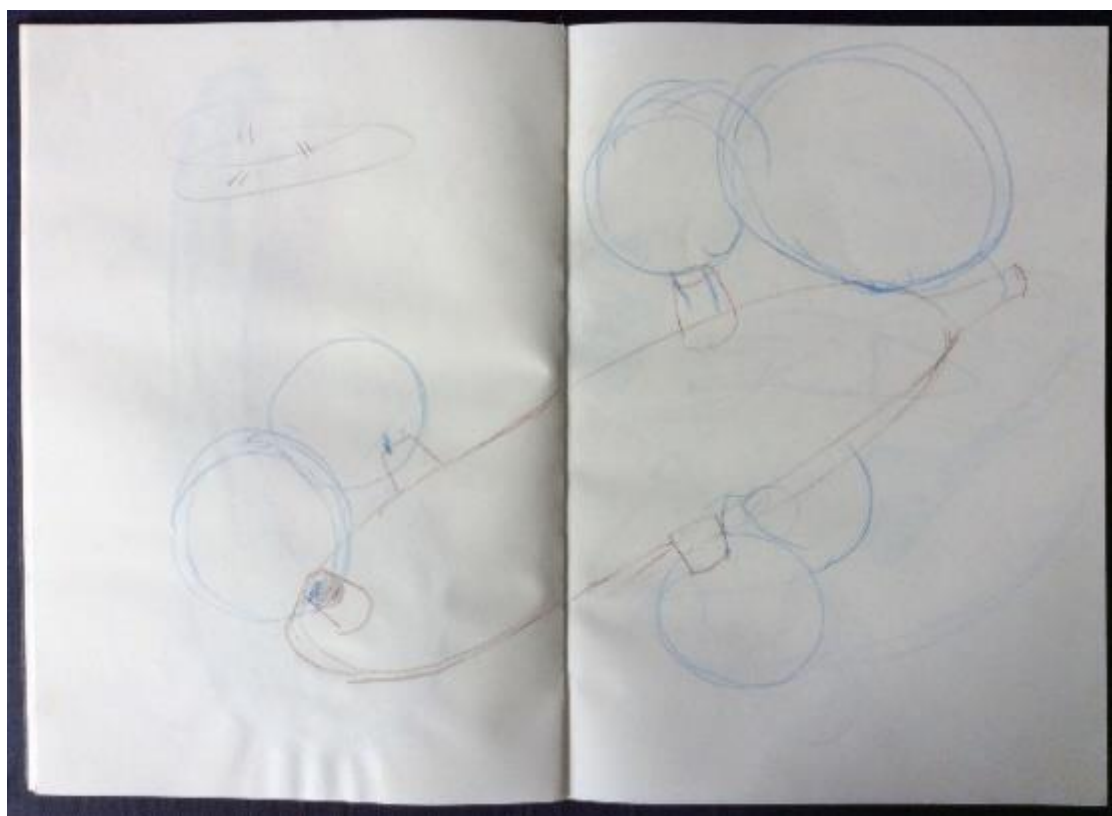


Figura 122: Desenho com lápis aquarela.
Fonte: Documentos de processo da artista.



Figura 123: Sem Título. Cerâmica e crochê com fio de cobre, exposição *Uma Oleira de Vida Inteira*, 2015.
Fonte: Foto Ari Oliveira.



Figura 124 a e b: Detalhes da obra sem título. Cerâmica e crochê com fio de cobre, exposição *Uma Oleira de Vida Inteira*, 2015.
Fonte: Foto Ari Oliveira.

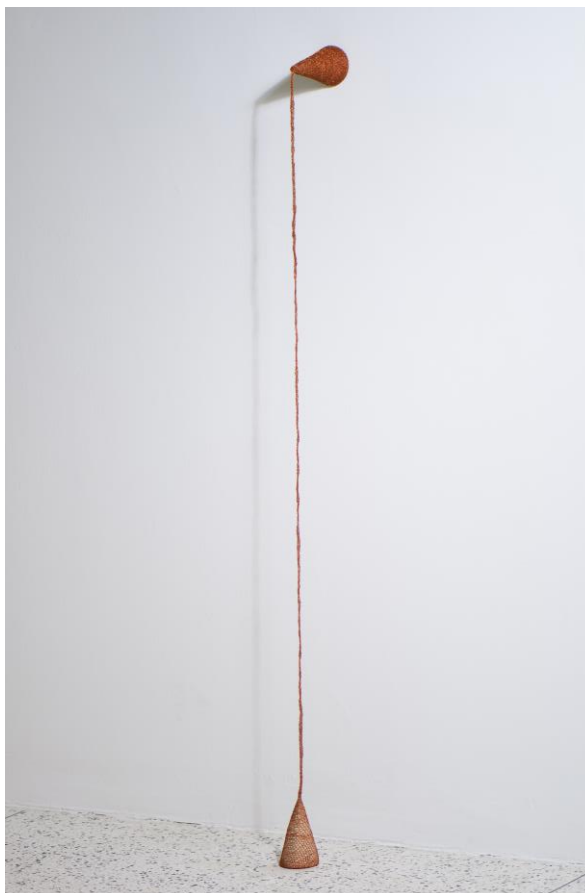


Figura 125: Sem título, Cerâmica e *crochê* com fio de cobre, exposição *Uma Oleira de Vida Inteira*, 2015.
Fonte Foto Ari Oliveira.



Figura 126: Protótipo, cerâmica e *crochê* com fio de cobre. Foto tirada na casa de Rodrigues no início de 2014.
Fonte: Foto Tatiana Campagnaro.

Foram muitos os obstáculos e contratempos que cruzaram o caminho da artista em suas buscas por conhecer, dominar e vencer a matéria. Nesses momentos, Rodrigues demonstrou uma imensa flexibilidade e adaptabilidade frente às adversidades. Sem desistir de seus objetivos, enfrentou os desafios transformando-os em potência poética.

Pensando a criação como um fazer consciente e inconsciente, como um trabalho ao mesmo tempo sensível e intelectual, vemos o processo de criação de Rodrigues como uma experiência existencial. Ao transformar as matérias, agiu como ser afetivo, como ser pensante, como ser atuante, transformando não só o material que manipulava, mas transformando também a si mesma. Como afirma Ostrower (1983, p. 51), “[...] ao seguir certos rumos a fim de configurar uma matéria, o próprio homem com isso se configura”.

Podemos concluir que, a cada etapa, o delimitar participa do ampliar, em um processo contínuo onde a obra e a pessoa Regina Rodrigues se reelaboram em múltiplos níveis. À medida que realizava suas experimentações, que se identificava com a matéria, que criava novos procedimentos, Rodrigues se descobria. Em seus processos intuitivos, transferia de maneira simbólica para a forma coisas de si, impregnando-a com suas emoções e vivências. No percurso de Rodrigues, a matéria em sua forma configurada, transmutada em objeto expressivo, carrega consigo a essência dessa pessoa sensível, determinada, dona de uma imaginação poetificante. Os caminhos da obra e as vivências da artista se integram, potencializando a criatividade que se renova. É esse engajamento interior da artista que alimenta sua capacidade renovadora. Rodrigues criando, recria-se, faz-se **uma oleira de vida inteira**.

Finalizando, gostaríamos de salientar que as análises que aqui apresentamos não têm a pretensão de conceber qualquer ideia de totalidade, pelo contrário, são apenas aproximações possíveis traçadas na dialética entre os limites materiais revelados pelos documentos e ausência de limites frente ao caráter dinâmico e sensível de tudo que não foi registrado ao longo do processo de criação. Deixamos aqui nosso olhar sobre a poética de Rodrigues esperando que essas reflexões possam servir de fonte para estudos futuros, pois acreditamos que existe uma riqueza a ser explorada em questões específicas que aparecem nesta dissertação sobre as quais foi dado apenas o pontapé inicial.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo Bispo de Hipona. **Confissões**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **A poética do espaço**. São Paulo: Ática, 1993.

_____. **A dialética da duração**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. **A terra e os devaneios do repouso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1986. v. 1.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o novo milênio**: lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHAVARRIA, Joaquim. **A cerâmica**. Barcelona: Editorial Stampa, 1997.

CIRILLO, José. **Imagem – lembrança**: comunicação e memória no processo de criação. 2004. 160f. Tese (Doutorado), Comunicação e Semiótica, Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2004.

_____. Arqueologias da criação: tempo e memória nos documentos de processo. In: CIRILLO, José; GRANDO, Ângela (org.). **Arqueologias da criação**: estudos sobre os processos de criação. Belo Horizonte: C/Arte, 2009. p. 13-40.

_____; RODRIGUES, Maria Regina (org.). **Processo de criação**: reflexões sobre a gênese na arte. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Núcleo de Educação Aberta a Distância, 2010.

GABBAI, Miriam B. (org.). **Cerâmica arte da terra**. São Paulo: Callis, 1987.

GRÉSILLON, Almuth. **“Devagar: obras”**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa Ministério da Cultura, 1999.

HAY, Louis. **A montante da escrita**. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1999.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro Salles. Expição. In: **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 859.

_____. Prospeção. In: **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 1564.

_____. Protótipo. In: **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 1567.

_____. Transumância. In: **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 1870.

MADERUELO, Javier. **El paisaje**: génesis de um concepto. Madrid: Abada Editores, 2006.

MORA, José Ferrater. Tempo. In: **Dicionário de filosofia**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982, p. 389.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processo de criação**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

QUEIROZ, Suane Leite de. **Construção da memória da cerâmica no Centro de Artes da UFES a partir da década de 90**. 2006. 21 f. Relatório técnico (iniciação científica em artes) Departamento de Artes Visuais. UFES, Vitória.

RODRIGUES, M. Regina. **Materiais argilosos existentes na região da grande Vitória**. Projeto de Pesquisa: Departamento de Artes Industriais e Decorativas/Centro de artes/ Universidade Federal do Espírito Santo, 1993/1995.

_____. **Obras em processo**: interações comunicacionais no processo de criação de duas ceramistas brasileiras. 2004. Tese (Doutorado), Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

SALLES, Cecilia Almeida. **Crítica genética**: uma nova introdução 2. ed. São Paulo: EDUC, 2000. p. 81.

_____. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2001.

_____. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3. ed. São Paulo: EDUC, 2008.

_____. Expansão dos documentos de processo: registros audiovisuais. In: GRANDO, Ângela; CIRILLO, José (org.). **Processo de criação e interações**: a crítica genética em debate nas artes performáticas e visuais. Belo Horizonte: C/Arte, 2008. p. 89-94.

_____. O crítico nas redes da criação. In: GRANDO, Ângela; CIRILLO, José (org.). **Arqueologias da criação**: estudos sobre os processos de criação. Belo Horizonte: C/Arte, 2009. p. 69-83.

_____. **Redes da criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2015.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Ática, 1992.

Catálogos

ALMEIDA, Teresa. In: Galeria Municipal Montemor-o-Novo. **Transumância: cerâmicas e vidros**. 2015.

DIAS, Lincoln G. **Nomadismo e territorialização**. Vitória: EDUFES, 2008.

GALERIA MUNICIPAL MONTEMOR-O-NOVO. **Transumância**: cerâmicas e vidros. 2015.

NEBOT, Eladi Grangel. **33 Concurso Internacional de Cerâmica de L'Alcora**: CICA 2013. L'Alcora: Logui impresión, 2013, p. 20.

Entrevistas

BELLO, Lucimar. **Lucimar Bello**: depoimento [set. 2015]. Entrevistador: Tatiana Campagnaro Martins. Vitória, 2015. 1 arquivo MP3 (23:11 min.).

RODRIGUES, M. Regina. **Maria Regina Rodrigues**: depoimento [abr. 2014]. Entrevistador: Tatiana Campagnaro Martins. Vitória, 2014. 1 arquivo MP3 (23:13 min.).

_____. **Maria Regina Rodrigues**: depoimento [set. 2015]. Entrevistador: Tatiana Campagnaro Martins. Vitória, 2015. 1 arquivo MP3 (1:01:00min.).

Documentos on-line

CAVALCANTE, V. P.; KANAMARU, A. T. **A tradição familiar de entrelaçar fios em contexto urbano**: investigação sobre produção artesanal têxtil familiar em Brasília (DF). São Paulo: Artigo apresentado no 2º congresso têxtil e de moda. 2014. Disponível em: <file:///C:/Documents%20and%20Settings/Tatiana%20C.%20Martins/Meus%20documentos/Downloads/177-664-1-PB.pdf> Acesso em: 7 set. 2015.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação construção da obra de arte**. Disponível em: <http://sciarts.org.br/curso/textos/redes_criacao_final_grifado.pdf> Acesso em: 19 dez. 2015.

APÊNDICE A – TABELA DE ADAPTAÇÕES

Esta tabela refere-se às adaptações utilizadas no processo de transcrição deste trabalho. A referência da normatização empregada é do autor Preti⁸⁹ (1999).

DESCRIÇÃO	SÍMBOLO	EXEMPLO
Identificação do entrevistador na transcrição	E	E– Você se lembra do...?
Apresentar o entrevistado com iniciais do nome em letra maiúscula;	XX-	João Carlos – JC JC – Bom dia!
Frases simultâneas, utilizar o símbolo no início da frase.	[[(Entrevistador – E, João Carlos – JC e Maria –M) E – Se lembra do rio? JC – [[Sim, ficava ali. M – [[Sim, me lembro.
Quando um entrevistado interromper o outro, abri e fechar duplo colchetes dentro da frase interrompida, e após dar sequência a frase do entrevistado que iniciou a fala.	[[...]]	(João Carlos – JC e Maria –M) JC – Araçatiba era uma fazenda [[M – O coronel que manda aqui]] jesuíta com trabalho escravo.
Quando houver pausa.	(+)	JC – Eu não lembro do coronel(+), dizem que ele era bom.
Quando houver silêncio prolongado.	(++)	JC – Eu não lembro do coronel, dizem que ele era bom (++) . Mas a igreja é o nosso patrimônio
Quando parte da fala for incompreensível (ruídos externos, dicção prejudicadas e qualquer outro fator que não permita ao transcritor de executá-la), utilizar entre parênteses e em negrito.	(Incompreensível).	JC – Bom dia! O aparelho está (incompreensível).
Quando parte da fala gera dúvida para o transcritor, utilizar entre parênteses e em itálico.	<i>(Palavra).</i>	JC – Bom dia! O aparelho está <i>(lenhado).</i>

⁸⁹ Currículo Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4727168U4>
PRETI D. (Org). **O discurso oral culto**. 2. ed. São Paulo: Humanitas Publicações – FFLCH/USP, 1999 – (Projetos Paralelos. V. 2.) 224p.

Quando o entrevistado tiver uma entonação mais forte, utilizar a palavra em maiúsculo.	XXXXXX	JC – Eu não lembro do coronel, dizem que ele era BOM. Mas a igreja é o nosso patrimônio.
Quando o falante prolongar as vogais na frase, repetir a vogal em questão.		JC – Bom diaaaaa!
Quando o transcrito achar necessário registrar mudanças no timbre da voz, risadas, tosses e outros.	(Descrever o ocorrido)	JC – Bom dia! (tosse), desculpa tô numa gripe braba.
Em casos de gagueira registrar com aspas simples.	‘...’	JC – Bom ‘di-di-di-dia’!
Em caso de silabação registrar a separação silábica normalmente.		JC – vem aqui a-go-ra!

APÊNDICE B – FICHA DE TRANSCRIÇÃO

Título: Entrevista Regina 30 abril 2014.	Data da entrevista: 30/04/2014
Local: Residência de Regina Rodrigues	Duração do áudio: 00:23:13
Entrevistadora: Tatiana Campagnaro Martins	
Entrevistada/profissão: Regina Rodrigues / Artista Plástica	
Transcritor: Tatiana Campagnaro Martins	
Identificação: E – Tatiana Campagnaro R – Regina Rodrigues	
<p>E – Aí o que que a gente <i>tava</i> falando antes?</p> <p>R – A gente <i>tava</i> falando...</p> <p>E – Ahh... a gente <i>tava</i> falando ‘do’ ‘do’ da influência da Mary, do...</p> <p>R – Ahh essas influências, <i>né</i>? As influências... Então, as influências na verdade, é lógico, quando você trabalha com um ‘um’ profissional você acaba sendo influenciado por ele, assim sabe? Aí principalmente quando você não <i>tá</i>... não tá totalmente pronta. Que foi o meu caso. Então, Mary foi uma influência muito forte porque eu como aluna, <i>né</i>? Eu <i>tava</i> direto na faculdade, depois eu nem sabia que tinha o ‘o’ ‘o’... Não conhecia, na verdade, o ‘o’ ‘o’ Miguel Santos e quando ele viu o meu trabalho na ‘na’ prateleira, E ele olhou e falou assim: “ Nossa! De quem é esse trabalho? ” Aí eu falei assim: “É o meu”, ele assim: “Tudo a ver com o meu trabalho! ”. As cores que eu usava, eu ‘eu’ ‘eu’ não cobria todas a ‘a’ peça. E as tonalidades eram as mesmas, eram tom de preto, e (+) ... Ocre e deixava a cor natural da cerâmica. E tinha o formato também muito a ver com o formato dele, mas assim, depois que eu fui conhecer, mas essas influências elas não vêm diretamente, não foi assim uma coisa, e (+), só foi, ‘só’ percebi depois através do próprio artista. E Norma, que ‘que’ eu trabalhei com ela, então eu comecei a fazer muito a limpeza do ‘da’ ‘da’ das cores.</p> <p>E – Quando que você trabalhou com a Norma?</p> <p>R - A Norma eu trabalhei antes de 92 (noventa e dois), foi 90 (noventa), acho que foi 90 (noventa), 90 (noventa) ...</p> <p>E – E você veio <i>pra</i> cá em 92 (noventa e dois)?</p> <p>R – Foi. Foi por aí... foi quando eu estava na especialização eu comecei a trabalhar com a Norma.</p> <p>E – Você trabalhou com ela em Uberlândia, não?</p> <p>R – Não. Eu trabalhei em São Paulo com ela. Eu era... ‘eu’ ‘eu’ eu pedi <i>pra</i> ser voluntária, porque eu fazia especialização, eu pedi <i>pra</i> fazer como voluntária na</p>	

graduação. Ela dava aula só na graduação. Depois que 'que'....

E – Você ficou como monitora da Norma?

R – Não. Eu fiquei como “voluntá...”, aluna mesmo, ouvinte. Me desculpa, ouvinte. Depois que a gente “termi”... que terminou ela me chamou *pra* gente fazer uns workshops, em São Paulo, na casa dela. Então, todas as férias eu ia *pra* lá aula nos workshops, dando aula nos workshops com ela. Depois disso, é (+)... Eu vi que eu *tava* muito influenciada porque os insetos, por exemplo, tinham o formato muito parecido com as obras dela. Tinha uma... um outro conceito, *né?*

E – Mas você não acha que a questão da montagem ter ferro talvez tenha a ver com o trabalho da Mary?

R – Com ferro

E – Por que tanto as flores quanto os insetos você trabalha o módulo com o ferro, do mesmo jeito que a Mary.

R – É mais ali é mais estrutural também. Não é questão formal, é mais estrutural. E eu... 'usa' 'usa'... E a Mary ela usa... ela não usa o pó que eu uso, ela usa o material de construção. Não é aquele... é aquela estrutura do material de construção. Que também depois, eu descobri isso antes... quando eu *tava* fazendo as cabeças. Eu comecei a fazer cabeças a partir, assim um trabalho bem legal, a partir da... do molde daquele cabeção que põe a peruca, *né?* Que antigamente não se existia, não tinha aí eu aprendi a fazer o molde daquilo e comecei a fazer as cabeças, e comecei a encaixotar as cabeças. Por que eu *tava* muito envolvida com... com outro trabalho... com... ahh (+)... Lucimar Belo, que tinha uma proposição que era trabalhar na 'na' nos espaços onde *tinha*... Ahh (+) estrutura *pra* construir prédios. Então aqueles espaços eram muito acinzentados, esbranquiçados, então ela sugeriu a gente colorir aquilo... *pros* próprios trabalhadores terem um outro olhar, um envolvimento maior, que aquela coisa é tão... 'tão'... (+), É... como que fala, que tivesse cor *pra* eles, *pra* trabalhar com mais alegria naquele lugar. Aí a gente fez esse trabalho, esse projeto. Eu me envolvi com esse projeto dela, eu me envolvi com tudo quanto é projeto que tinha lá, *né?* Tanto é que eu também trabalhei com a Shirley. Que a Shirley *tava*... Antes dela ir para os Estados Unidos, eu 'eu' fui trabalhar com ela num projetão que ela tinha, ela *tava* quase trabalhando... quase sozinha que era no parque.

E – Shirley Paes Leme?.

R - É Shirley Paes Leme, que era no parque. Aí eu fui lá ajudar ela a tramar e ela trabalhava com cordas, grossas, *né?* Fazendo tramas. Então assim, eu tinha disponibilidade *pra* fazer essas coisas, sabe? Eu era muito maluca, às vezes. “Mesmo trabalhando eu ainda ía, pegava os finais de semana e trabalhava com esses *pessoal*. E aí, a Lucimar... Aí eu comecei a achar essas caixas de... que eles fazem *pra* fazer as estruturas das construções. E aí eu comecei a 'a' 'a' pegar essas estruturas de ferro, foi daí que veio... O inseto veio... ahh (+) a estrutura do

inseto...

E – Essa caixa que você fala é aquela estrutura de vergalhão, que eles montam as colunas

R – É. Exatamente. Aí eu usei... encaixotei as cabeças tudo dentro daquelas... pus tudo dentro daquelas estruturas. E era *pra* jardim que eu fiz, *né*? Só que eu fiz e ficou muito pesado, então era difícil transportar. É depois eu levei *pra* fazenda, eu deixei lá na fazenda e depois aquilo foi *destruída*. Aí eu fiz aquelas ‘aquelas’ ‘aquelas’ estruturas cumpridas, fazia aquelas mais ‘mais’ ‘mais’ quadradas, fiz muitas peças com aquilo. Eu devo ter... se eu tiver uma foto dessa é muito. Nem sei se eu tenho dessas cabeças. E lá eu já comecei a usar vidro também porque eu comecei, as ‘as’ cabeças que eu fazia muito grande, eu comecei a fazer ela pequenininhas. (+). Miniaturas. E comecei a por dentro de caixas de vidro. Mas não me satisfazia por causa do acabamento do vidro, porque aí era a caixa de vidro, tinha acabamento com silicone, eu não fiquei satisfeita. Aí tentei usar a resina, mas só que o furinho da cerâmica da bolha, porque ele entra e sai o ar, *né*? Na hora que soltou a resina da bolha, então enche de bolha... então eu não fiquei satisfeita com isso. Então aí eu paralisei esse projeto das cabeças aí. Mas assim, o vidro *tá* lá, *né*? Lá... Nessa época, foi o que 89 (oitenta e nove)... Não sei... E essas caixinhas eu tinha feito várias aí eu lembro que a Shirley quando chegou dos Estado Unidos olhou os trabalhos e falou assim: (+) “ Que que o trabalho da fulana está fazendo aqui?”, eram uma artista plástica americana que ela conhecia, falei assim: “ não, esse trabalho é meu!”, ela falou assim: “ Mas ahh... é um trabalho parecidíssimo...”, Aí eu falei assim: “Ahh... mas eu nem conheço ela, nunca vi e... Então assim ela achou engraçadíssimo eu ter feito isso, *né*? Assim, ser parecido. Mas assim, o trabalho das flores e dos insetos eu acho que tem muita influência com Norma Grimberg, muita influência da Norma Grimberg. Inclusive os insetos eram pretos, *né*? Que a Norma Grimberg usava muito branco e preto naquela época também. Então eu fui muito influenciada pela limpe... a limpeza do trabalho foi muito influencia dela. Mas depois eu retomei algumas coisas que eu fazia quando eu *tava* na graduação, que eu fazia... Eu retomei alguns ‘alguns’ trabalhos, é como experimentos. Tem um trabalho que você tem que fotografar, na verdade era *pra* ser... ‘era’ ‘era’ uma coisa do pulmão que eu nunca terminei, *tá* lá na sala de cerâmica. Uma pasta grande, assim... Não sei se você chegou a ver, tem um buraco. Era *pra* tornar outro igual que encaixava.

E – Ahh... eu acho que eu sei...

R – Aí ela rachou... Aí eu desisti dela porque ela era imensa. Então assim, essa questão órgãos *tá* lá também... Então assim, na verdade, eu às vezes abandono uma coisa, depois sem querer retomo sem muita percepção, sem muita percepção de que aquilo...

E – Só depois que você...

R – Só depois que você faz a relação, *né?* Nossa! Nossa! Olha aqui o meu trabalho! E você vai fazer muito mais do que eu, *né?*

E – Eu já comecei a pensar um monte de coisa...

R – Por que eu ‘eu’ ‘eu’ como eu tô influenciada pelo trabalho a gente não consegue ter um distanciamento.

E – Isso que eu fiquei pensando porque eu li um texto... um texto seu que você falou sobre o trabalho da Mary, ela ‘ela’ falando do vergalhão, de como montava os módulos na estrutura de ferro, que ela ia... ‘que ela’ ia pensando na forma estrutural e tal. Daí depois eu fiquei pensando que o seu trabalho também tinha o ferro. Aí será que o ferro veio daí? Será que veio dessa história que veio o ferro?

R – Não. Não é. Veio dessa ‘dessa’ história... Deu ter me envolvido num lugar, *né?* Um lugar que tinha isso, aí eu peguei isso... eu usei... ela ‘ela’ ‘ela’ ‘ela’ usava não é nem o vergalhão, ela usava uma estrutura, um ferro pesado *pra* dar conta daquelas peças dela, *né?* Tentar encaixar tudo direitinho. Agora eu tanto na ‘na’ ‘na’ nas flores que eu usei ferro, a ideia era sair da estrutura do su...do suporte...

E – Sair do cubo...

R – Do cubo, que era uma coisa que me incomodava profundamente...

E – Tem uma coisa que eu tenho que falar também.

R – Que...

E – É a cerâmica como objeto, *né?*

R – É. E hoje o engraçado é que o meu trabalho *tá* muito relacionado com a parede, *né?* Mais do que ‘do que’, na verdade, e (+) tem uma estrutura, a parede é a própria estrutura hoje, na maioria dos trabalhos. Algumas coisas são de chão, mas é muito pouco do que eu já fiz, *né?* Então, até aquele trabalho que é dos corais, hoje eles vão par parede, a gente não vê mais no chão. A ideia é colocar na parede, porque o chão é uma coisa que limita muito, e assim, limita muito e na questão.... Ou você tem que fazer uma coisa grandiosa *pra* dá a presença, pra ele ter presença tem que ser muito grande. Ou ‘ou’ ‘ou’ ‘ou’ ‘ou’ alto, ou ‘ou’ ‘ou’ sei lá... (+) Numa escala grande, na verdade, numa escala muito maior *pra* ele ter presença. Então se você faz na parede, você faz uma escala pequena e tem uma presença. Então *pra* mim hoje em dia o trabalho estar na parede é mais fácil do que estar no chão ou... o cubo é uma coisa que me incomoda, sabe? Incomoda porque você precisa... e o trabalho fica dependente daquele... daquela estrutura que é pesada. Por que ela não é... A não ser que você possa fazer vazado com ‘com’ vidro em cima *pra* por a peça, *né?* E por também um outro objeto... Enquanto que a parede é neutra pra esse tipo de coisa, por isso que eu tô optando muito pela questão da parede em função dessas situações. E tem uma coisa também no meu trabalho que é obsessivo, que é, é o acabamento, eu chego até a quebrar o trabalho de tanto lixar, às vezes. Já faço trabalho fino, aí eu começo a lixar, lixar, lixar e lixar... E aí a hora que eu vejo o negócio já *tá* sendo destruído

por mim mesma, sabe? Então assim, o acabamento *pra* mim é uma coisa que... Tem alguns que *cê* vê que nem tá tão bem acabado, mas hoje em dia, e (+) virou uma obsessão mesmo, eu acho. Preciso repensar isso também.

E – E... Uma outra coisa que eu fiquei pensando, que ‘que’ ‘que’ eu fiquei assim com vontade de te perguntar... o Cirilo fala muito da questão de gênero, “Ahh eu acho que você precisa falar de gênero...”. Não sei exatamente o que ele quer com isso, mas eu acho que talvez ele fique querendo que eu fale sobre a questão do ‘do’ lado feminino da cerâmica. E aí eu fiquei pensando que o crochê tem muito isso...

R – Tem. (+) tem a questão do orgânico que apresenta muito, tanto que as pessoas começam a visu... visualizar até órgãos, *né*? Como... Falam muito, *né*? É... tem essa coisa da organicidade, tem a coisa do ‘do’ ‘do’ ‘do’ fazer feminino não só no crochê, mas na cerâmica também é feminino, muito mais feminino do que o masculino, *né*? Só passou a ser mais masculino quando entrou o torno, não é? Que aí é a força bruta também... você vê que femi... no manuse... no fazer manual é muito feminino a cerâmica...

E – Os utensílios da cerâmica são todos utensílios de cozinha...

R – É... (+) Uhum... E aí, é (+) tem essa questão, o vidro já não é tanto, *né*? O vidro já não é tanto... Mas o crochê é totalmente feminino...

E – Quando que você começou a fazer crochê?

R – Eu tinha 10 (dez) anos.

E – Isso era uma coisa que estava presente na sua vida lá em Uberlândia?

R – É. Não. Eu fiz por uma necessidade porque eu era muito pequena, eu tinha 10 anos e eu ainda brincava de boneca, *né*? Então que que eu fiz... eu queria aprender a fazer crochê, mas minha mãe não sabia. Aí eu fui e aprendi com uma senhora idosa que fazia crochê, ela me ensinou a fazer, foi difícil porque ela fazia com a mão direita e eu faço... eu sou canhota, eu faço com a mão esquerda. Ela mostrava, desmanchava e eu fazia de novo, eu ‘eu’ ia fazendo com a mão esquerda.

E – Aí você fez *pra* fazer roupinhas *pras* bonecas?

R – Aí eu fiz... Eu ‘eu’ ‘eu’ procurei essa roupinha, eu fiz um vestidinho *pra* minha boneca, usando todas as linhas que minha mãe tinha de bordar, minha mãe bordava, *né*? Então assim, a relação manual tem muito... tem muito a ver com a minha mãe, *né*? Então eu peguei todas as linhas de bordar e fui fazendo o vestidinho, ele era todo colorido e fiz *pra* boneca “Suzi”. (Risos).

E – Eu tive Suzi também!

R – E a sainha era rodadinha, ficou lindo o vestido, sabe? Eu fiz o vestido de crochê. Daí... Mas foi só esse, assim. Mas eu nunca esqueci porque crochê você não esquece, faz a primeira vez se aprender nunca esquece. Aí ficou... ficou na

minha memória. E a 'a' tecelagem, ela já tinha na universidade, ela ficou muito forte também porque eu gostava de tecer. Eu gostava de tecer e eu fiz vários experimentos com outros materiais na tecelagem. Só que... e aí eu fiquei entre tecelagem e cerâmica, na época como... quando eu terminei o curso. Como a professora de tecelagem tinha... é... foi embora e eu não tinha um diálogo porque eu sempre preciso de alguém pra dialogar, eu comecei a dialogar mais com a Mary porque a Mary estava mais presente na universidade. E aí eu acabei me envolvendo muito mais com a cerâmica do que com a tecelagem.

E – Você acha que eu posso fazer um capítulo só de... do seu diálogo com os outros?

R – Pode. Com outros artistas?

E – Com outros artistas.

R – Pode. Eu acho...

E – Tem a Mary...

R – E tem o Julio

E – Entra a Celeida, entra o Julio, o Cirillo também entraria aí?

R – Claro. O Cirillo...

E – A Shirley também?

R – A Shirley, a Shirley entrou nesse envolvimento da tecelagem que eu retomo depois, *né?* De outra forma, *né?* Na soma da questão de como olhar o... um... um olhar mais 'mais' crítico assim, não é mais crítico, um olhar mais de linguagem *pro... pra* técnica, *né?* Do que necessariamente a técnica em si, *né?*

E – Uma pergunta que eu *tô* pensando também... O Cirilo na hora da aula dele ele fala muito da 'da' 'da' de como foi quando ele veio pra cá, da visão diferente do espaço, da percepção do vento, da luz... Como que foi isso *pra* você quando você mudou de Uberlândia pra cá?

R – Olha só, quando eu mudei... eu 'eu' 'eu'... Quando eu mudei de Uberlândia *pra* cá eu (+)... Foi muito engraçado, porque eu fui morar bem próximo da Universidade, *né!* Então... o que que eu fazia? Eu só fazia sempre o mesmo... o mesmo movimento, o mesmo...O mesmo trajeto. O que me deu uma obra, *né!* Que é o caminho... os caminhos, o caminho, *né!* O caminho tem a ver com isso, que é exatamente o caminhar da minha casa *pra* universidade. Na verdade, o que aconteceu comigo é que eu me envolvi muito com a instituição. Na minha área, tinham muitas coisas para fazer e organizar, muitas coisas para acontecer. Tinha muitos equipamentos e espaço físico, mas poucos funcionavam pois estavam com problemas ou as pessoas não sabiam manipular, por falta de conhecimento e não serem da área... Mas então!... Aí esse envolvimento meu é que me fez tá... é (+)... trabalhando com a obra também, a obra não era estanque. E uma coisa que *pra* mim era muito legal... como eu morava em um apartamento eu não tinha lugar

para produzir, eu não tinha mesa, cadeira, nada, fiquei um ano com o apartamento vazio. Eu entrava em casa e via o vazio, ao contrário da Universidade, era um lugar cheio de coisas que eu precisava para minha produção. Então, minhas obras eram realizadas dentro da Universidade, hoje é diferente... Como eu morava próximo a instituição, eu ia todos os finais de semana para trabalhar. E também (+)... os projetos, comecei a fazer o projeto que me fez enxergar também o entorno, conhecer um pouco mais... onde eu estava, o local que eu estava, que foi a pesquisa das argilas. Isso me fez ter um outro olhar. Mas essa pesquisa das argilas... só fui impulsionada a fazer essa pesquisa porque as pessoas diziam que não tinha argila no Espírito Santo, *né?* Só tinha a das paneleiras. Então eu queria saber: como não tem, *né?* Argila. Logicamente que eu encontrei a argila, até algumas plásticas, *né?* Mas... me deu uma visão de como é diferente de estar aqui e estar em Minas. Em Minas as terras são muito avermelhadas e brancas, aqui a gente tem e as argilas são pretas ou branca, aqui a gente tem uma outra... a gente tem um 'um' 'um' 'um' outro 'outro' tipo de cor, *né?* Que não necessariamente é plástico, não importa, mas é pigmento, *né?* Então isso, me 'me' 'me' acrescentou muito... Então a pesquisa me fez andar, buscar, *né?* Buscar coisas... buscar conhecer o espaço em que, 'em que' eu estava morando...

E – Eu tenho um álbino com as fotos daquela primeira vez que a gente foi em Nova Almeida...

R – Então.

E– Eu tenho isso em algum lugar...

R – Eu tenho algumas fotos de Nova Almeida também de quando a gente fez as fotos. E aí, eu acho assim... O e também ir *pra* Nova Almeida dar o curso, *né?* Foi muito legal conhecer outro espaço, que não é um espaço próprio *pra* cerâmica e você tem que adaptar aquele espaço. Foi muito legal Festival de Verão. Foi bom *pra* eu saber como lidar isso. E aí, eu trabalhei com outro professor que é o Paulo, eu tive todo o envolvimento com a Celeida. O meu envolvimento com a Celeida foi totalmente diferente, eu fiz um curso com ela apenas, porque na verdade eu trabalhei... como eu trabalhei com cerâmica eu fui trabalhar com outros materiais porque era no entorno, era espacial, buscar no espaço o que tinha e eu não fui buscar argila, eu fui buscar gravetos, que tem muito a ver com essa coisa da 'da' 'da' 'do' do'...

E– Isso foi antes ou depois do 'do' Caminho? Foi depois, *né?*

R – Não sei se foi depois... Eu acho que foi depois. Foi depois. Foi depois do Caminho. Mas tinha muito mais trabalho, eu tenho que descobrir onde que *tá* o trabalho do Caminhos porque eu tinha outras peças que *usava* também vergalhões e eram... 'eram'... 'eram'... Eu fiz peças grandes de 'de'... Eu peguei madeiras grandes *pra* fazer peças. Eu não só usei, eu não só usei peça pequenininha *pra* fazer o Caminho, como usei outras peças e depois eu fiz na parede. Não sei onde essas peças estão, devem estar lá na UFES. Tenho que

procurar, tenho que procurar esses trabalhos. E quando eu vim de Uberlândia *pra* cá, eu já vim tirando a cor. Foi muito engraçado, já não veio a cor mais comigo e eu só usei a cor do próprio pigmento, da própria natureza, daqui. Então assim, existe... O meu trabalho...

E – Os Gravetos foram queimados na fumaça?

R – E também usei engobe preto...

E – No Caminhos...

R – É.

E – Aí você não tinha contato com as paneleiras ainda, *né*?

R – Não... Não, nessa época eu já tinha, eu já tinha. Mas eu fiz... eu fiz lá mesmo. Porque a argila, eu usei a argila sem chamote e queimei na queima de lata mesmo.

E – E aí você fez o molde do graveto?

R – Eu pegava os gravetos que eu achava mais interessantes e fazia os moldes. Eu fiz 2 (dois) moldes... eu fiz 2 (dois) moldes pequenos e 2 (dois) moldes grandes, de gravetos grandes. Peguei o próprio graveto e fiz o molde.

E – E aí você reproduzia esses gravetos e depois queimava elétrico e depois botava na fumaça.

R – É alguns... Outros eu queimava elétricos já com o engobe e depois eu vinha com graxa de sapato e passa para dar polimento. Polia, *né*? Antes, e depois fazia o polimento. Eu acho que eu só tenho o trabalho que eu queimei na fumaça. Eu não sei eu tenho que procurar isso lá. Eu tenho que achar, *tá* tudo em caixa lá na sala de cerâmica. (++)). Mas são trabalhos que estão guardados assim... E na verdade a minha intenção era fazer o *caminhos*, *né*? um caminho longo, mas eu parei, *né*? Porque eu fiquei no caminho pequeno. E teve um trabalho... o trabalho ele é legal porque é (+), ele sai do 'do' 'do' plano, ele não fica no plano apenas porque alguns eu furo e faço os movimentos, *né*? Então é...

E – Ele não fica linear, *né*?

R – É, não é simplesmente linear. Então é... é como se o caminho levantasse *né*? Eu preciso continuar esse trabalho, *né*? Parece que esse trabalho nunca foi acabado, *né*?

APÊNDICE C – FICHA DE TRANSCRIÇÃO

Título: Entrevista Regina 08 setembro 2015	Data da entrevista: 08/09/2015
Local: Residência de Regina Rodrigues	Duração do áudio: 01:01:00
Entrevistadora: Tatiana Campagnaro Martins	
Entrevistada/profissão: Regina Rodrigues / Artista Plástica	
Transcritor: Tatiana Campagnaro Martins	
Identificação: E – Tatiana Campagnaro R – Regina Rodrigues	
<p>E – A gente se conheceu em 93 (noventa e três), quando fui sua aluna na disciplina de cerâmica I (um), na UFES. E eu tive a oportunidade de acompanhar a uma certa distância o que você veio produzindo desde então, umas horas mais de perto, umas horas mais de longe. Mas eu sei muito pouco da sua vida antes desse período, você podia me falar um pouco da sua vida antes de vir <i>pra</i> Vitória? Sobre a sua família? Sobre a sua infância? Sobre como era o lugar onde você morava? E a sua relação com isso.</p> <p>R – Bom, eu tive várias etapas, <i>né</i>? Então, de ‘de’ lugares, eu sempre fui meio cigana vamos dizer assim. Quando criança eu morei na fazenda e estudei, a escola era na fazenda mesmo. E (+) estudava todas as crianças que moravam por perto. E nossos professores eram professores que moravam na casa dos meus pais, em geral, morava na casa do meu pai. Uma professora, em geral. E nessa época a gente brincava muito no quintal, o quintal era cheio de mangueiras, jabuticaba e era muito divertido assim, <i>né</i>? Então, e apesar tinha sempre as férias, as férias escolares, que viam sempre os primos que ficavam hospedados na casa, na fazenda. Então, assim, eu convivi com muitas crianças, mesmo assim tendo 3 (três) irmãos, eu convivi com meus primos, eu tinha uma tia que morava próximo, que tinha mais 4 filhos que eram quase da mesma idade. Então, assim, era um... era bem divertido a vivência na infância. A gente brincava muito e eu gostava muito de estudar em cima do pé de tamarindo, eu subia no alto e ficava estudando lá em cima.</p> <p>E – E você morou na fazenda até quantos anos?</p> <p>R – Até mais ou menos uns 7 (sete) anos... E depois a gente foi <i>pra</i> cidade, mas todo final de semana a gente ia <i>pra</i> fazenda. Então, assim, eu continuei vivenciado a questão da roça mesmo, <i>ne!</i>. E meus irmãos eles aprendiam a dirigir através do trator, e não sei o quê e eu nunca... Isso não era <i>pra</i> mulher, <i>né</i>? Então, assim, eu levei muito tempo <i>pra</i> aprender a dirigir. E eu tive que aprender a dirigir em autoescola, porque os meus irmãos não me ensinavam, não. Então, foi assim uma</p>	

vida muito competitiva também, porque ao mesmo tempo que meus irmãos *tinha* esse... esse espaço, *né?* Eu... eu também queria ter esse espaço de 'de' liberdade que eles tinham, mas era muito limitado. Moravam também tias, irmãs da minha mãe também moravam com a gente. Então, era assim, nossa casa era sempre cheia de pessoas, tinham pessoas que às vezes ficavam doentes e iam *pra* casa da minha mãe, minha mãe cuidava, era muito... era muito rotativo a família. E depois disso, quando eu... Aah... e eu fazia conservatório de música, em Uberlândia. Então, duas vezes por semana eu ia *pra* Uberlândia estudar música. Estudei acordeon e depois que eu *termi...* quando eu estava terminando o conservatório eu fiz e (+) eu já estava terminando em morando em Uberlândia porque *tava* trabalhando, então, meu pai achou melhor todo mundo ir *pra* Uberlândia. E nós fomos porque eu tinha que fazer o vestibular, eu tinha interesse em continuar os meus estudos e meus irmãos também, porém só eu que dei continuidade aos estudos, os outros foram só trabalhar. E nessa época, a gente mudou *pra* Uberlândia, mas eu sempre ia para Araguari porque eu sentia saudades de lá, então eu sempre ficava com o pezinho em Araguari e voltava nos finais de semana. E (+) depois disso eu tentei vestibular *pra* Psicologia que era meu interesse inicialmente, mas só que eu não passei, e naquela época tinha assim, podia escolher outro curso, aí eu falei "Ah, porque não já *tô* fazendo o conservatório de música, então vou escolher Artes. Então comecei a fazer Artes e comecei a gostar. E meu pai falou assim "você pode mudar o curso, pode fazer o vestibular de novo", aí eu falei "não, eu *tô* gostando". Enfim, não foi a Psicologia, fiquei no curso de Artes. Aí no curso de Artes eu fiz e (+)... Tinha primeiro o básico, e quando eu terminei o básico que *era* dois anos, você tinha direito a trabalhar e a dar aula, e comecei a dar aula, eu fazia Educação Artística comecei a dar aula... comecei a dar aula no conservatório de música e aí eu aproveitei que tinha o conhecimento de música e fui dar aula de iniciação musical *pra* criança. Eu trabalhei muitos anos dando aula de música... de Artes plásticas e música ao mesmo tempo, chamava MC "Musicalização e Criatividade" o nome da disciplina. Fiquei muitos anos dando essa... essa aula. E fui (+)... E quando terminei meu curso já de... Não, quando eu terminei o básico eu fiquei na dúvida de que curso fazer, aí eu achava que não estava preparada para fazer o curso de Artes Plásticas, aí eu fiz o de decoração, que é o de design de interiores. Fiz 2 (dois) anos desse curso, quando terminei eu podia ter feito música porque eu tinha conhecimento, mas aí resolvi fazer Artes plásticas de novo.

E – Aí foram o quê? Mais 2 (dois) anos?

R – Aí foi mais ou menos em 83 (oitenta e três) que eu terminei o meu curso... Em 83 (oitenta e três) o de decoração e 85 (oitenta e cinco) o de Artes Plásticas.

E – 81 (oitenta e um) de decoração e 83 (oitenta e três) de Artes Plásticas.

R – Não sei... É mais ou menos isso...

E – É pelo seu Currículo Lattes.

R – Aí em 84 (oitenta e quatro), 85 (oitenta e cinco) eu já fui professora substituta. Acho que foi mais ou menos nessa época.

E – E você deu aula como substituta na federal mesmo?

R – Logo quando eu terminei já fui... já fui fazer a prova, fiz prova e já entrei, naquela época nem sei se tinha prova. E o curso na verdade não era um curso federal ainda, inicialmente quando eu entrei ele era particular, depois que passou a ser federal. E a gente fazia um curso noturno, depois que passou a ter diurno, antes era noturno. E muitos... muitos alunos que foram alunos de Artes, poucos deram continuidade (*caráter*) de sua formação, uns foram fazer... Uns foram trabalhar com outras coisas, mas nunca com a área de Artes. Raro foram as pessoas que mantiveram o curso... Dentro da sua formação, assim, tem a atividade dentro da sua formação. Mas assim, a cerâmica, ela não entrou na minha vida logo quando entrei no curso de Artes, *tá*? Ela só foi entrar quando eu realmente resolvi fazer o curso de Artes Plásticas. Assim, no segundo ano do curso, aí que eu realmente me interessei pela cerâmica e pela tecelagem. Até então...

E – A sua professora de cerâmica foi a Mary Di Iorio?

R – É.

E – E a de tecelagem foi a Shirley Paes Leme?

R – Isso. Até então, assim, era um curso como outro qualquer, eu tive o Babinski também, um professor muito importante, fiz gravura com ele, fiz pintura, ele era um artista muito famoso já na época e ele tinha umas colocações muito legais, assim, com relação a questão das artes. Então, assim, *pra* mim foi muito legal porque os professores eram muito bons. Tinha a Beatriz também que era uma professora de 'de' design de interiores, que era arquiteta, mas tinha um olhar mais ampliado das coisas em questão do espaço. Então assim, tive dois professores...

E – A Lucimar Belo foi sua professora?

R – De desenho.

E – *Tá*, nessa mesma época.

R – No começo do curso e mais no meio também, ela foi... Teve uma disciplina que ela deu, a Lucimar Belo. E (+) quando eu terminei o curso, eu já tinha, eu montei um ateliê pequeno, e meu pai me deu um forno e aí eu tinha um ateliê bem pequenininho, mas que eu dava aula para criança no ateliê. E tinha uma amiga minha que...

E – Paralelo a esse período?

R – Não, foi quando eu terminei a faculdade.

E – Mas você já estava trabalhando como substituta? Foi antes ou depois disso?

R – Depois.

E – Depois. Você formou e deu aula como substituta e depois você montou seu ateliê?

R – É. E depois eu saí do conservatório e fiquei no ateliê. Dei aula no ensino especial e fui fazer especialização. Essa época eu já tinha o meu ateliê.

E – É... Você me falou uma vez que você colaborou... trabalhou com colaboração com Shirley num trabalho que ela estava fazendo. Foi nessa época também?

R – Foi quando eu fui aluna, antes dela formar. Não, antes dela sair para o doutorado.

E – Ahh... Então foi quando você era aluna.

R – Mas isso não influenciou muito o meu trabalho não, *tá*? A Shirley não influenciou no meu trabalho. Shirley, até porque...Tudo bem, eu fiz tecelagem, gostei de fazer tecelagem, fiquei muito na dúvida envolvi muito, mas hoje eu não trabalho tecelagem porque eu fiz aula com a Shirley. Não vejo essa relação. Até porque o crochê que é o que eu trabalho hoje, ele tem uma relação muito maior de infância. Aos 10 (dez) anos eu aprendi a fazer crochê. Então assim, eu trouxe isso de volta *pro* meu trabalho, lógico que a Shirley teve uma influência enquanto... enquanto formal, objeto formal. Mas não enquanto tecelagem, entende? Lógico que eu tive uma influência muito grande porque minha mãe, ela fiava, quando na fazenda como eles faziam tudo, ela mandava tecer, mas ela que fazia os fios, ela que tingia os fios e depois ela mandava tecer. Então assim, tinha roda de fiar, roca, né? Que eles falam. (++) Eu vivenciei isso, mas isso assim foi interessante na retomada do meu curso. Até porque eu trouxe como lembrança. Não significa que eu trabalho porque isso veio na minha lembrança, *né*? Por que até porque eu não trabalho com tecelagem, *né*? E quando eu fiz aula com a Shirley, ela *tava pra* sair e eu assim... Eu me envolvi muito com a tecelagem porque eu gostava. Eu gosto dessa coisa da minusciosidade do fazer, sabe? Isso é uma coisa que muito me estimula. Então assim, quando eu *tô* montando o meu trabalho, minhas expressões, as pessoas ficam assim: “Eu nunca vi tanta paciência?”. Eu também não sei onde eu arrumo tanta paciência. O crochê, por exemplo, quando eu ficava trabalhando... É muita paciência... É quase que uma meditação trabalhar com esse processo, *pra* mim. É meio assim... O momento em que eu não penso em nada, sabe assim? É quase como se fosse aquela coisa do ‘do’ momento “Zen”.

E – Em transe.

R – Nem chega a transe, nem chega sabe? É o momento assim que eu *tô* inteiramente naquilo, não é o que me passa pela cabeça, eu só fico olhando o meu fazer. Isso *pra* mim é fundamental, assim sabe? Eu gosto de sempre *tá* retomando por causa disso. E (+) é um momento... tanto a cerâmica quanto a tecelagem todo mundo fala assim “é um momento de relaxamento”, *pra* mim não é relaxamento porque eu *tô* fazendo um trabalho plástico. Mas um momento de introspecção mesmo. Sabe, de não pensar em nada, de fazer pelo prazer de fazer e depois vê o que... que *tá* dando a coisa.

E – Você falou então que... que você acha que o trabalho da Shirley, que o contato com a Shirley não tem uma influência muito grande no seu trabalho hoje. E o da Mary? E a sua relação com a Mary?

R – Não, olha só... Todos... Eu acho assim, todos aqueles que eu passei, passei pela experiência de tá trabalhando com a Mary, meu trabalho inicialmente quando eu trabalhava no ateliê... na oficina de cerâmica da (UFU), é lógico que eu tive muita influência, até as formas, tinham umas formas muito parecidas com as formas dela.

E – Depois eu queria que você comentasse uma fotografia...

R – Isso é claro *pra* mim de que havia influência sim, quando eu fui trabalhar com Norma Grimberg, os Insetos têm muita influência porque é bem sintético, a forma é bem parecido com as formas que ela trabalhou. Então assim, há influência? Há. Como também tem... Quando eu vou trabalhar o Contato, *né*? Aquele trabalho tem influência da Celeida, porque eu analisei Celeida, eu estava totalmente envolvida com Celeida, então... As relações foram sendo estabelecidas assim, não pelo meu desejo de estabelecer, mas por estar muito próxima eu não consegui distanciar e ter uma análise crítica do trabalho em relação ao outro. Isso *pra* mim é simples, eu percebo. Agora, depois de um certo tempo eu olho e percebo. Mas quando eu tô fazendo eu não tenho essa percepção.

E – Mas é muito difícil não se deixar influenciar por aquilo que a gente gosta, *né*? É por isso que eu tô perguntando...

R – Não, não sei se é uma questão de gostar, eu acho que é assim... Eu acho que é (+) um diálogo, acho que é um diálogo sem a percepção de que você está sendo influenciado. Às vezes eu penso isso. Há alguns trabalhos que eu sinto que têm essas influências, agora depois de um certo tempo... Eu acho... Eles vão desaparecendo e aí eu vou tendo clareza de como o meu trabalho tem uma relação muito mais pessoal minha, sabe? Quando ele vem *pra* cá e meio que me ilho e vou me ilhando, parece que eu tô realmente na ilha, aí isso desaparece um pouco, sabe?

R – Então, sobre essa cerâmica aqui oh... tem muita influência da Mary.

E – Por isso que tô perguntando... Por que quando eu vi isso aqui eu lembrei dos casulos da Mary. E aqui você trabalha com a tecelagem e com o ferro.

R – Mas a Shirley não trabalha com isso...

E – Não, não estou falando da Shirley, estou falando do seu trabalho. Tô falando assim, aqui tem os elementos que você...

R – Esses elementos aqui lembram muito os que eu tô fazendo agora. Só que a matéria prima, o material é muito diferenciado.

E – Você tem ideia de como que é esse trabalho aí?

R – Isso aqui foi quando eu terminei o curso, mais ou menos em 83 (oitenta e

três). Você olhou aqui atrás?

E – Não tem nada, tem só o carimbo da loja... (++) Aqui, o trabalho é seu então?

R – Como assim o trabalho é meu?

E – Essa foto é de um trabalho seu porque quando eu peguei, ela não tinha nenhuma referência do que... que era, entendeu? Aí eu falei assim “gente de quem que será esse trabalho?”. Quando eu fiz a minha listinha...

R – Esse é um dos primeiros trabalhos que eu trabalho os dois elementos: cerâmica e tecelagem.

E – Aqui embaixo é madeira?

R – É madeira.

E – É madeira, cerâmica, tecelagem, ferro.

R – Não é ferro. É arame sabe...

E – Você tem ideia do tamanho que é isso?

R – Não. É grande, mas também não sei não... Faz tempo que eu fiz isso...

E – E isso *tá* exposto *aonde*?

R – Isso eu vendi...

E – É eu sei, mas aqui nesta foto?

R – Nessa foto aí *tá* exposto lá na UFU... (++)

E – Você sabe quem fez a foto?

R – Não, pode ter sido eu mesma, inclusive a revelação *tá* péssima.

E – Ela deixa a foto mais antiga do que ela é, *né*?

R – Não dá contraste, não dá nada... e olha o tanto de sombra que tem, *né*? Muito malfeita.

E – Na parte do texto que eu mandei por Cirilo eu *tava* com ela e o Cirilo reclamou da qualidade da imagem, queria que eu contratasse um profissional para tratar da imagem. A imagem *tá* assim, fazer o quê?

E – A gente *tava* falando da sua formação, *né*? Aí vem cá... Eu percebo que desde muito novinha você começou a dar aula, *né*? Essa coisa de especialização em Arte em educação vem por conta disso, *né*? Não só dar aula de cerâmica, mas...

R – Na verdade, a especialização ela surgiu assim por acaso. Desde daquela época eu já queria fazer o mestrado e aí surgiu essa especialização na USP, e eu fui... me inscrevi *pra* vê o que *dava*. Fiz algumas disciplinas do mestrado e na época eu tinha muito interesse em fazer o mestrado, mas eu até procurei a professora Regina Machado, que era da área de Arte e Educação. Mas ela não tinha terminado o doutorado, então não podia dar aula no mestrado ainda, *né*? E quando ela podia, eu já estava meio de saco cheio de ficar viajando. Eu cheguei a

morar em São Paulo.

E – Quando você foi *pra* São Paulo?

R – Não lembro...

E – 88 (oitenta e oito)?

R – Não porque foi 90 (noventa), 91 (noventa e um) acho que foi a época da especialização que eu me formei, eram dois anos a especialização. Eu morei em São Paulo, aí teve greve...

E – 88 (oitenta e oito) e 89 (oitenta e nove) a sua especialização.

R – 88 (oitenta e oito) e 89 (oitenta e nove)? É pode ser...

E – Aí você morou em São Paulo nesse período...

R – Aí eu morei um tempo... Foi onde eu conheci a Norma. Morei assim uns 3 (três) meses só porque depois teve greve...

E – *Pra* fazer a especialização?

R – *Peraí* então, é o que eu tô tentando explicar. Primeiro eu mudei *pra* São Paulo, fiquei um tempo lá, aí quando entrou em greve eu voltei *pra* Uberlândia, aí depois eu fiquei indo e voltando, entendeu? Por que aí eu já não tinha mais o porquê de ficar lá... Eu fiquei 3 (três) meses e nesses 3 (três) meses eu conheci a Norma e comecei a frequentar como ouvinte. Nesse momento ela me convidou *pra* dar cursos nas férias, na casa dela.

E – No ateliê dela.

R – É. Aí fiquei um tempo dando aula lá com ela, acho que uns dois anos... sei lá. Depois eu voltei *pra* Uberlândia e aí eu fui... eu *tava*...

E – Nessa época também?

R – Era *pra* adulto. Nessa época eu na verdade, quando fiquei indo e voltando era no meio da semana, aí foi onde a diretora queria que eu ficasse todos os dias de manhã ou todos os dias a tarde. Aí eu pedi demissão e fiquei só no ateliê.

E – Ahh então você...

R – Eu estava dando aula numa escolinha de ensino especial. E o segundo ano que eu *tava* fazendo especialização, primeiro eu fiz com Regina Machado, depois eu fiz com o professor Paulo Portela. Paulo Portela? Acho que é isso mesmo... E ele tinha uma metodologia bem interessante que era trabalhar com ateliê, só que eu não conseguia muito trabalhar com ateliê porque o meu material não era o que me interessava ali era papel. E eu o que eu fazia? Eu tinha uma coisa que era assim... Eu fotografava tudo o que acontecia nas minhas aulas, e era assim através de slides, fazia tudo slides. Depois de quando em quando eu levava os slides e ficava lá, conversava com um, conversava com outro e de quando em quando eu pedia *pra* apresentar o que eu tinha feito nessa escola como atividade artística, aí ele autorizava e eu apresentava os slides e a gente discutia... Aí eu

lembro que depois que eu já estava fazendo o meu mestrado, eu entrei com uma colega que fez especialização comigo que ela disse assim “ foi tão importante aquela época que você apresentava *pra* gente, porque a gente discutia a melhor parte da aula de especialização” (risos). E eu não sabia, porque eu não tinha a menor paciência *pra* ficar lá trabalhando com desenho e pintura no papel, meu trabalho não era isso. Então eu tentava achar um caminho, *né?* E o meu caminho era apresentar o que eu fazia na escola, *né?* Mas no ensino especial foi assim, o momento mais de crise *pra* mim enquanto professora porque eram crianças com tudo qualquer tipo de problemas, e quando eu fui tentar trabalhar, eu tentava montar o plano de aula, plano de trabalho e não sei o quê... E nada funcionava porque eu olhava como criança normal. E tinha suas especificidades, tinham crianças muito comprometidas, daí eu encontrei com uma professora que já tinha experiência com crianças (+) bastante comprometidas, daí ela falou *pra* mim assim “ Por que você não olha *pra* criança ao invés de trazer *pra* ela, não parte dela. Isso *pra* mim foi assim... A parte fundamental. Aí eu coloquei numa caixinha com coisinhas que eu achava interessante, que a criança ia ser estimulada, tipo assim, tampinha não sei o quê, tudo quanto é coisa assim que eu achava descartável eu colocava nessa caixinha. Aí chegava lá com essa caixinha e comecei a trabalhar com essas crianças, assim foi a maneira mais interessante que eu desenvolvi de a partir deles e não de a partir de mim, sabe? Isso foi *pra* mim o maior aprendizado. E lembro também que teve um concurso que eu fiz que chamava “O estereótipo e a desestereotipização” era uma figura que *tava* dando um curso, que assim, como que a gente ensina estereótipo para as crianças e como a gente faz *pra* mudar isso. E a maioria das crianças que tinham problema de ensino e aprendizagem, elas estavam muito ligadas... elas não conseguiam fazer esses estereótipos. Então, eu comecei a trabalhar com eles exatamente essa metodologia, foi a melhor coisa que eu fiz também porque muitas crianças que não... Eu chegava na sala e eles saíam, eles passaram a gostar da aula, sabe? E se envolver no trabalho. Aí eu não sei se você lembra quando a gente foi lá fazer uma exposição, que a diretora falou *pra* mim assim: “ queria que vocês voltassem aí!”. Lembra disso?

E – Quando a gente foi lá na Casa de ideias?

R – A gente fez a exposição na Casa de Ideias, a gente foi na entrevista, era esse trabalho que eu desenvolvi. Nem sei se continua lá ainda, nesse mesmo lugar. Nesse sentido, crianças que não conseguiam... aí você ia vê ela não ia, ela não tinha... Sabe assim? Criança que ia perdendo toda a musculatura, eram muitas situações que doía assistir, tipo crianças que ela não... que elas não (+), a mãe amarrava na mesa porque elas tinham que sair e deixar a criança sozinha e tal... Umas coisas muito loucas assim, sabe? Que eu tive que conviver com essa situação.

E – Aqui, aí quando você chega à Vitória, logo que você chega na UFES você se envolve com projetos de pesquisas sobre as argilas do Espírito Santo, sobre as

argilas da Grande Vitória e você pesquisa sobre argila. É... fala um pouquinho disso *pra* mim? Como foi? Por que você resolveu fazer esse projeto? E como foi desenvolver esse projeto? E se existe esse projeto em algum lugar *pra* dar uma olhada?

R – Bom, esse projeto é um projeto que eu comecei pensando na questão de todo mundo falava que não havia argila boa *pra* trabalhar, aí fui tentar vê se realmente era verdade. Se a melhor argila que tinha era só a das panelleiras? E se a gente poderia achar outros caminhos *pra* trabalhar que não fosse das panelleiras... Até porque as argilas dela eram mais arenosas, muitas vezes acaba complicado trabalhar com argilas desse tipo, *né*? Um trabalho plástico assim... Ficava muito limitado ao trabalho... de uma argila que só existia nas panelleiras. Então assim, foi *aonde* eu me interessei. Então era assim na Grande Vitória, na verdade, que iniciei pelas argilas das panelleiras, fui perguntando, fui levantando... Então fui em vários lugares, fui no Moxuara, fui em Laranjeiras, Nova Almeida... Mas assim, é lógico que o complicador é que você também... não existia... existia poucas pessoas trabalhando com cerâmica aqui a não ser as panelleiras, *né*? Então você não tem... Você tem sempre que buscar pessoas que já trabalham e já encontram naqueles locais. Então se eu fizer uma pesquisa num lugar amplo e tentar achar argila *pra* desmistificar o que foi dito é complicado. Então o que que eu fiz... Eu fui buscando o que era possível. Na verdade, o que eu mais encontrei foram as falésias, onde eu consegui as pigmentações e tudo... No Moxuara tinha uma argila boa, mas que também eu descobri que tinha uma cerâmica lá, então certamente eram argilas de restos e de cerâmica que tinha lá no local... Nunca defini claramente se é ou se não é, Mas assim...

E – Era um projeto de pesquisa pessoal? ou de...

R – Não, pesquisa da UFES.

E – Da UFES. Eu consigo achar essa pesquisa?

R – Eu acho que eu tenho...

E – Em que departamento que você fez?

R – No DAID

E – Você tem isso?

R – Mas isso não é tão importante.

E – Não, mas é curiosidade.

R – Não, *tá*... Posso vê *pra* você se eu tenho uma cópia. Ela é muito simples assim... Na verdade, eu acabei indo mais *pra* área da pigmentação do que *pra* outra coisa, porque foi o que eu achei mais interessante. Até porque em Minas não tinha essas colorações, eu achei que valeria a pena pesquisar, manter essa pesquisa de cor que era uma gama... um leque de coloração que eu nunca tinha

visto. E aprendi através do pessoal da química como preparar o pigmento. E aí eu fiz toda essa 'essa' metodologia de preparação até conseguir o pigmento puro, vamos dizer assim. Isso *pra* mim foi legal entender um pouco disso, *né*? Qual a diferença entre, por exemplo, argila, silte e areia, todas essas coisas assim que eu nunca tinha ouvido falar.

E – Você fez uma parceria com o pessoal da química, *né*?

R – É. Foi a Fátima.

E – Tem um outro projeto de pesquisa que você fez que foi sobre as paneleiras?

R – Bom, antes das paneleiras teve uma pesquisa de cerâmica na região sudeste, mas que aqui foi um projeto de pesquisa PIBIC e que foram duas alunas que trabalharam comigo, uma foi a Suane e a outra foi a Penha. Esse trabalho foi dividido... Na verdade, ele focou no Espírito Santo, *né*? Que *tava* diretamente ligado à professores da área de cerâmica. Então, as duas... uma fez até a década de 90 (noventa) e a outra fez de 90 (noventa) *pra* frente. Essa 'essa' pesquisa foi legal porque foi um registro do que aconteceu, assim, de cerâmica desde a época da Freda até os dias atuais.

E – 2008 (dois mil e oito) e 2009 (dois mil e nove). Esse projeto... Essa pesquisa eu já li, tanto da Peinha quanto da Suane. E aí o das paneleiras foi depois... 2010 (dois mil e dez) e 2011 (dois mil e onze).

R – Exatamente. A das paneleiras foi um projeto da FAPES que na verdade... Um projeto que tá relacionado com o meu interesse e com o trabalho delas, mas focando especificamente a postura corporal das mulheres. E eu acompanhei desde quando eu cheguei que foi de 92 (noventa e dois) e até hoje eu venho acompanhando e fui observando as mudanças que foram ocorrendo, as mudanças bem suaves, nada gritante, mas que me chamou atenção nas alterações desse processo delas...

E – No fazer...

R – Não, na postura, nem tanto no fazer. No fazer também existia, mas a postura *pra* mim era o mais interessante porque eu tinha fotos em preto e branco do trabalho que foram as fotos dos quintais, da Goreth que ela me emprestou e eu fiz um processo comparativo entre essas fotos onde elas trabalham totalmente sentadas no chão. E *pros* dias de hoje, foi 2010, quando elas começam a ficar totalmente em pé...

E – Na bancada...

R – Não só em cima do carretel, mas na queima... Tudo em pé, não tem mais essa questão de sentar no chão, nem *pra* queimar. Por que na verdade até em 2008 (dois mil e oito) que eu lembre era sempre sentada no chão. De 2008 (dois mil e oito) *pra* cá que elas passam a 'a' queimar também em pé. Então assim, logicamente que o processo de queima nos quintais das mulheres que trabalham hoje, elas até queimam sentadas, agora a do Galpão não, tudo é em pé. Essa

mudança da postura corporal é o que me interessou mesmo.

E – Elas ficavam sentadas com um pano e a outra vinha e colocava a panela no colo delas e dessa última vez que a gente foi lá elas estavam totalmente em pé.

R – Depois de 2008 (dois mil e oito) que elas alteraram.

E – Bom, aí eu queria falar um pouquinho sobre os seus cadernos (++) . Esse caderninho azul aqui (risos). É (+) Ele é um caderno que traz as suas anotações sobre a pesquisa das panelas, né? E aí aqui no seu... no seu... cadê? No seu currículo na plataforma, fala que o projeto das panelas foi em 2010 (dois mil e dez) a 2012 (dois mil e doze), exatamente o de 2010 (dois mil e dez), ele tem a data...

R – Foi uma das primeiras perguntas que eu fiz *pra* pensar a entrevista...

E – Aqui em 2010 (dois mil e dez) e depois passa para 2011 (dois mil e onze). Então eu acho que ele é um caderninho que te acompanhou, só que ele... Aqui a foto das panelas sentadas...

R – A verdade sobre essa coisa das panelas, eu faço um estudo no mestrado sobre a questão da cultura, fiz uma disciplina e eu começo a tratar as panelas nesse processo... eu faço uma monografia sobre elas, mas assim é bem pequena, nada grandioso porque eu mostro esse processo delas, que é semiótica da cultura, eu discuto um pouco sobre as panelas. Aí depois de 2010 (dois mil e dez) é que eu faço e aprofundo um pouco mais, eu busco mais informações não só da questão do fazer delas, mas também assim... como que (++) . Outros olhares, por exemplo, eu encontro um livro que fala sobre o Espírito Santo e como que esse autor olha o fazer dessas panelas. Por exemplo, busco também outro autor que vai discutir a questão de que a panela, o fazer da panela, a construção da panela *tá* relacionado a questão do ensopado, que é muito feminino, que é diferente do homem que caça e ele assa. Eu achei isso muito interessante porque eu não tinha pensado nisso, né? Chama “Comida como cultura” o livro, assim aí começo a entender um pouco também essa relação do fazer da panela para ela próprio cozinhar. E é lógico que também tem essa relação do índio, do fazer, da cerâmica ser do feminino, a mulher que faz, né? *Pra* poder... constrói, né? *Pra* fazer a comida. Que busca, né? Ela que busca o barro, que busca *pra* fazer o fogo e tudo mais... Quer dizer, essas coisas todas pesadas que *tá* relacionado a questão do fazer da comida *tá* relacionado a mulher. Logicamente que hoje já altera isso, né? Que hoje os homens já fazem também...

E – Então, esse caderninho ele tem um desenho aqui na frente... Então, essas linhas aqui na frente são suas? De mão esquerda feitas daqui *pra* lá...

R – Não sei. Parece...

E – Ele foi comprado na Argentina, é isso?

R – Talvez, porque me 2010 (dois mil e dez) eu fui *pra* Argentina...

E – Foi uma viagem *pra* Argentina que você foi encontrar com a Wilma Vila Verde...

R – Pode ser... eu não sei...

E – Tá... É porque ele não tem nada que fala da Argentina... Ele exatamente traz o que... Você lembra a data que você foi *pra* Argentina?

R – 19 (dezenove) do 8 (oito) de 2010 (dois mil e dez). Foi em 2010 (dois mil e dez) que eu lembro que eu fui porque o texto que eu escrevi sobre ela foi em 2010 (dois mil e dez).

E – Então, provavelmente você comprou o caderninho lá e voltou a usar ele aqui...

R – É.

E – Tá... Ok... depois você deixa eu fotografar ele de novo?

R – Uhum...

E – Porque eu não fotografei algumas páginas... (++) . E me interessa. E (++) Esse trabalho que você desenhou aqui, você chegou a realizar esse trabalho aqui?

R – Não.

E – Ele é lindo, não é? Olha bem *pra* ele... (risos). Que legal! Tá... minha dúvida agora no caderninho... esse aqui a dúvida eras do caderno, da foto... Você já me respondeu. Ok... O caderno de desenho...O enigma dessa história.

R – O grandão?

E – É. Eu observei assim em todos os cadernos e nas cadernetinhas que eu tive contato e tal... Que o seu desenho é um desenho muito simples, muito gestual, uma coisa muito rápida. Um registro muito rápido. Completamente diferente dos desenhos desse caderno. Teve algum motivo especial *pra* você comprar um caderno de desenho?

R – Esse caderno de desenho aí eu comprei foi na época que eu comecei a pensar em um trabalho sobre cerâmica e vidro, *né*? Na verdade, eu tinha bolsa, *né*? Tinha bolsa e podia gastar com materiais. Então, eu tive uma preocupação de pensar em como registrar, que era uma coisa assim... que... por que... como eu tinha... eu precisava descobrir como e *aonde* eu ia fazer os vidros e tudo mais, eu precisava de ter isso, assim, pensado *pra* poder trabalhar com alguém que fizesse o vidro. Então uma das coisas eu pensei é que tinha que desenhar *pra* pessoa poder executar. E uma das coisas que eu pensei foi trabalhar o desenho, mas aí *pra* trabalhar o desenho *pra* alguém executar eu precisava desenhar bem. Como os meus desenhos são muito de esboço, eu achava que não *tava* perfeito... que não era possível.

E – Eu pensei tudo isso... (risos)

R – Então aí eu peguei e pedi ao Julio *pra* me dar aula de desenho, mas assim dar aula de desenho *pra* quem sabe desenho é pensar o objeto e ‘e’ é muito

complicado, entende? Então assim... acabava que eu 'eu' 'eu' 'eu' ficava muito dura, porque eu não consegui registrar aquilo que eu acha que ia dar certo e *tava* quase que sempre repetindo quase que a mesma coisa. Não tinha uma evolução, não tinha um salto... Então assim, o meu desenho ele é linear e não é 'de' 'de'... Ele não é solto, eu não consigo trabalhar com cor, como o Julio pensou e sugeriu ali... Então assim, é muito diferente. Comprei todo o material de boa qualidade, mas não cheguei a fazer nada do que eu queria fazer. E o que que aconteceu a visita que eu estive lá eu levei algumas peças que eu tinha executado aqui... Conversei com o cara do vidro, voltei, pensei, refiz o trabalho. Quando cheguei *pra* fazer, *pra* executar é que o que tinha em torno era o que induziu o processo. E foi assim, como eu eu *tava* trabalhando com eles, o Julio circulava e ele via umas coisa e dizia "olha aqui, isso aqui pode ser interessante". E aí depois eu fui trabalhando e pensando...

E – Essas coisas que você fala são o quê? São peças de vidro que já tinham lá?

R – É... e estavam jogadas assim... alongadas e não sei o quê... então esse trabalho mais alongado tem muito a ver com o que tinha lá...

E – Deixa eu ver voltar um pouquinho *pro* desenho porque você falou muito aí do que eu já tinha... do que eu já tinha... das minhas hipóteses, *né?* O que eu já tinha pensado sobre esse caderno. Por que na verdade quando eu peguei esse caderno eu falei " gente tem alguma coisa muito diferente do resto aqui". Então aqui nessas duas primeiras páginas eu realmente percebi que é uma aula de desenho de observação.

R – Ahh, mas isso aí não foi uma aula de desenho de observação.

E – Mas você estava olhando para esse objeto?

R – Não *tava* olhando para lugar nenhum.

E – Esses desenhos são de memória? Isso não é um carvão? Então foi por água abaixo a minha hipótese...

R – Isso foi assim... pensando como que eu poderia trabalhar a forma, cortando... Não sei o quê...

E – É mesmo? Achei que isso fosse um carvão. Então, aqui eu reconheço com muita facilidade o seu desenho com um gesto muito solto, muito linear...

R – Então isso aqui veio com a ideia 'da'.. 'de'... Você tá vendo que tem sempre...

E – Um rebatimento da forma...

R – Um rebatimento da forma, que eu pensava assim em fazer cerâmica de um lado, o vidro que alongasse do outro...

E – Aí eu vejo assim... É um desenho plano e aqui a tentativa de dar volume *pra* esse desenho. E aí eu realmente pensei nisso, por que que ela *tá* tentando dá volume *pra* uma coisa que na cabeça dela já tá resolvido.

R – Mas aqui...

E – Então é justamente isso...

R – Isso aqui já não é meu.

E – No meu pensamento é: Ela quer mostrar *pra* alguém o que eu tá na cabeça dela.

R – Exatamente.

E – Aí vem os desenhos com a tentativa de volume, *né?* *Pra* dar uma visão tridimensional. Mas aí eu fiquei pensando, uma coisa meio que... que... que da linguagem mesmo, do código que você tem na sua cabeça. E você vai criar um objeto tridimensional, na sua cabeça você visualiza ele tridimensional, só que no papel ele exige que você transforme o que é tridimensional em bidimensional, com a ilusão de ótica que ele é tridimensional.

R – Pois é, mas como é que você vai apresentar isso *pra* alguém?

E – Pois é, então é uma (+) um código, *né?* Então aqui eu consigo perceber claramente você fazendo um encaixe das formas. Só que não consegue resolver claramente o que tá dentro, o que tá fora, o que que é transparente, o que que não é...

R – Porque *pra* mim ainda não tinha...

E – E aí, a aquarela talvez fosse uma tentativa disso...

R – Aí isso aí já não é meu. Isso já é do Julio. Percebe?

E – Agora os desenhos de aquarela e de lápis são seus?

R – **Aqui**, esse aqui é meu. *Tá* em cima dele.

E – Aí aqui, isso com certeza não tem nada seu aqui. *Tá* claro *pra* mim. Agora aqui eu já acho que é você de novo?

R – É... sou eu de novo. Sou eu de novo tentando achar soluções... Da *pra* vê que esse aqui tá em outro objeto... Olha aqui... esse aqui... Você viu aquele trabalho ali? Aquele trabalho é antes disso aqui...

E – Aquele trabalho lá *tá* no caderno diário. O caderno de capa vermelha.

R – Qual capa vermelha?

E – O caderno de capa vermelha que tem o negocinho colado na capa. O diário. Ele *tá* lá naquele caderno... Eu percebo aqui é que... como você documentou muito bem fotograficamente essa parte do trabalho, eu vejo que esses trabalhos aqui também estão nas fotografias. A minha pergunta é? Você em algum momento chegou a desenhar o que você já tinha feito? Olhar *pro* que você fez e desenhar?

R – Não, isso é tudo antes.

E – Tudo antes. Essa era a minha dúvida. Isso aqui é o anterior?

R – É. (++) . Isso aqui já não é meu, você percebe? Isso aqui é do Julio.

E – Esse, também?

R – Também (+). Esse também. Mas isso existe na cerâmica. E são pesadas, eu não gosto.

E – Então, a minha dúvida é assim... por que você tem uns ensaios que são muito parecidos com isso. Então eu fiquei na dúvida se... Como eu suspeitava de que esse era um caderno de exercícios de desenho, como se você não pudesse desenhar o que você já tivesse executado. Entendeu?

R – Não, eu executei depois do desenho esse aí.

E – Então o desenho veio antes... Em todos eles.

R – Olha esse aqui... esse existe...

E – Essa parte aqui existe.

R – Aham. (++)

E – Então na verdade você veio tentar botar no papel as ideias que você tinha *pra* poder levar... *pra* poder dialogar com outro. Já escrevi tudo isso (+).

R – Esse aqui é uma peça lá que tem de vidro, que tem um corte aqui, que eu até fiz tudo isso, toda essa parte de cerâmica, mas não usei nada. Já *tá* totalmente diferente, porque não funciona, por que muitas vezes o que faz... o Julio resolve bem aí... Mas na hora de construir não é possível fazer. Sabe? “Ahh... vamos fazer assim...”, aí você vai fazer e não sais... Então assim, é logico que eu posso visitar isso aí de novo, pensar em outras coisas. Mas assim, não é... Não tem mais essa preocupação sabe porque agora, agora eu percebo que a partir do vidro eu faço a cerâmica, a partir da cerâmica eu faço o vidro...

E – O que eu *tava* pensando, na verdade, nesse caderno é a sua relação com o desenho.

R – A última vez que eu fiz agora, aqueles trabalhos que eu fiz em Portugal, fiz a cerâmica, *né?* Eu visitei um livro de (+)... Do corpo humano, depois que *tava* começando a fazer as peças, essas peças aqui óh... Eu visitei o livro e falei “mas gente, me lembra muito o estômago, não sei o porquê, aí eu peguei e fui lá e comprei o livro. E achei que ‘tinha’... ‘tinha’.. tinha a ver.

E – Comprou um livro de anatomia?

R – Comprei um livro de anatomia, mas assim, bem... bem... (+). Esse trabalho aqui por exemplo, ele veio de uma peça grande que eu fiz em Monte-mor

E – Então! Deixa eu te fazer uma... *pra* gente finalizar aqui. (+) Falar um pouquinho do crochê... que você.... Eu já tinha observado várias vezes que você já trabalhou com outros materiais associados com a cerâmica, *né?* O vergalhão nas Cabeças, nos Insetos... O mesmo suporte de ferro que você trabalha lá nas Flores, as caixas de acrílico que você já tinha usado. Mas quando você começa a

história com o crochê, ele surge independente da cerâmica, certo?

R – É. Inicialmente, sim. Inicialmente ele surge de um exercício mesmo, de uma retomada. De um processo, *né*? De construção, mas agora já pensando como... por que quando eu tinha 10 (dez) anos eu pensava como roupinha de boneca. Depois eu retomo como objeto escultórico.

E – Como que veio assim essa vontade do crochê? Teve alguma coisa que te despertou?

R – Então, eu *tava* na UFES, aí uma menina *tava* com um colar de florzinha de crochê, eu falei assim “Ahh... que legal”, ela falou assim “Ah, eu posso trazer *pra* você, a mulher faz lá perto de casa e não sei o quê”. Fiquei olhando aquilo e fiquei pensando... Aí cheguei em casa e pensei “acho que dou conta de fazer”. Aí eu peguei uma linha e comecei a fazer, aí depois que eu parei eu pensei “por que que eu *tô* fazendo florzinha?”. Não, meu trabalho não tem nada a ver com isso. Aí comecei a fazer pensando e comecei a fazer uns casulos...

E – Eu lembro uma vez que eu fui à sua casa, acho que eu você morava ali em Maruípe, aquela casa atrás grande, que tinha um quintalão. Que você *tava* com uma coisa comprida, uma linha branca...

R – É a que eu usava...

E – É aquele lá.. Mas você chegou a fazer uma coisa bem comprida, não? Nossa, eu lembro de uma coisa comprida...

R – Não. Só aqueles 2 (dois). Tem mais uns 2 (dois) pequenos, eu acho.

E – Como que era a sua relação com a cerâmica quando você começou a fazer o crochê? Você deu uma distanciada da cerâmica? Você *tava* produzindo com a cerâmica também? Ou foi um...

R – Não sei. Não lembro. Eu *tava* na chefia de departamento, mais envolvida com a parte administrativa do que com (+) o processo mesmo. Acho que eu não *tava* nem produzindo tanto lá... E (+) eu já *tava* num processo entrando um pouco na diabetes, sem saber, *né*? E eu acho que foi um processo de tentar desestressar mesmo. E veio o crochê e eu fui fazendo que era o que eu podia fazer em casa durante um tempo, até pelo cansaço mesmo de ir e vir. Não *tava* a fim de trabalhar muito, assim. Então, era uma coisa assim, não me pesava, *né*? (+) Aí eu comecei a trabalhar e trabalhar naquilo. Acabou a linha, aí eu comecei a buscar outras linhas e não encontrei as linhas que eu queria. Aí depois eu parei. Em Portugal eu retomei com a linha também.

E – Eu consegui identificar 3 (três) tipos de linhas nos seus documentos. A linha de nylon, foi com a linha de nylon que você começou?

R – Eu não lembro de linha de nylon, não lembro de ter trabalhado com linha de nylon.

E – Não? Linha de pesca?

R – Não. É linha de seda. Isso aqui óh... Eu comecei a fazer... fiz várias dessas. Ainda tem várias *pra* terminar que ainda não terminei... (++) Aqui óhh...

E – Essa linha tem fotografado. Esse é o rami?

R – Não. Esse não é o rami.

E – Não?

R – Rami é outra coisa... Eu tenho uma dessa dali. Vou te mostrar... Essa aqui é linha de cozinha, *pra* amarrar carne.

E – Aé?

R – É. E aqui você vê que tem 2 (duas) cores. Por que 2 (dois) lotes diferentes. A ideia era fazer uma bola, *né?* E depois colocar aqui o vidro ou a cerâmica. Aí eu desistir. Porque eu fiz uma menor, aí *tá* aqui parado, uma hora eu retomo.

E – Ahh.. eu entendo porque quando eu cheguei aqui pela primeira vez, você abriu aquele armário *pra* mim e falou assim: “ aqui eu tenho uns protótipos”. E agora os seus protótipos todos não são mais protótipos. (Risos)

R – Você já viu que estão tudo lá na exposição, *né?*

E – Deixa eu falar só um pouquinho dessa coisa então da sua diabete porque eu já tinha pensado um pouco nisso. Você demorou um pouco *pra* descobrir, *né?* Você começou a sentir os sintomas, mas não tinha consciência do que era e talvez isso também tenha te distanciado um pouco da cerâmica e te aproximado do crochê porque era uma coisa que era mais viável *pra* você naquele momento.

R – Não sei te falar. Não sei te falar.

E – Por que como eu vou olhando a data das coisas, eu...

R – Por que na verdade é o seguinte... É complicado dizer essas coisas porque eu produzi, eu produzi depois (+)...

E – Você fez as peças de crochê com a cerâmica...

R – ‘Tudo’... Tudo... *Tá, né?* E também eu produzi crochê, 5 (cinco) metros, uma escultura de 5 (cinco) metros, depois eu (++) Assim, é porque meu trabalho eu não tenho essa coisa de preocupar *pra* fazer *pra* expressão X ou Y, eu vou produzindo, vou guardando, vou colocando em algum lugar... Depois elas vêm. Depois eu retomo, por exemplo, igual esse trabalho, esse trabalho aqui, *né?* É um trabalho que eu montei ele na Ana Terra de um jeito, mas que agora ele é de outro. Esse aqui é de outra forma e que não funcionou muito bem como eu montei lá... Então assim, era uma outra coisa que não foi fotografado, igual ao Gozo, igual o Gozo 1(um), 2 (dois) e 3 (três). Foram trabalhos que eu fiz em 2008 (dois mil e oito) mais ou menos... Em 2007 (dois mil e sete) eu tinha aquele trabalho Em torno de... Que eu tinha feito antes, depois eu refiz... Quer dizer, eu *tava* produzindo, mas muito lentamente e os trabalhos eram... Foi em 2008 (dois mil e oito) que eu ganhei um salão...

E – Com Em torno de?

R – É. É um trabalho que eu fiz anteriormente. Eu viajei fui *pra* Espanha, fiquei um tempo, 1 (um) mês e meio. Voltei.

E – Em 2008 (dois mil e oito)?

R – Mais ou menos em 2008 (dois mil e oito)... Acho que foi em 2008 (dois mil e oito), 2007 (dois mil e sete) ou 2008 (dois mil e oito) sei lá... Aí quando eu vendi de carro eu já era diabética.

E – Pois é, quando que você se descobriu diabética?

R – Ahh, Tatiana, data eu não sei...

E – Eu sei que as datas estão tudo embaralhadas aqui...

R – Eu não sei se precisa de datas...

E – Não, é porque eu tô tentando encaixar algumas coisas, por exemplo, no caderno diário, o caderninho vermelho, que eu chamo ele de caderno diário...

R – Ele foi a época da minha diabetes... Então eu já era diabética.

E – Então você já sabia que era diabética? Por que quando você começa a escrever naquele caderno, você começa a escrever nele em 2007 (dois mil e sete), ele é de 2007 (dois mil e sete) à 2009 (dois mil e nove). E nesse caderno você começa falando só 'do crochê', 'do crochê', do crochê e depois você faz a cerâmica para o crochê, aí depois você falou que descobriu que você primeiro precisa fazer a cerâmica para depois fazer o crochê. *Pra* você conseguir fazer o encaixe. A sensação que eu tenho é de que você deu uma afastada da cerâmica, começou a fazer o crochê e aí sentiu necessidade da cerâmica de novo.

R – Eu não sei se eu dei uma afastada, acho que...

E – porque eu não consegui ver... Por isso que eu tô querendo encaixar as datas, *pra* vê se eu tô viajando na maionese...

R – Eu não sei se você poderia falar isso... Assim, dizer que eu afastei, eu acho que eu nunca afastei da cerâmica, percebe?

E – Por isso que eu tô te perguntando...

R – Eu acho que eu nunca afastei dela, eu acho que assim, tem momentos que eu trabalho muito e tem momentos que eu trabalho pouco. Tem momentos que eu trabalho, sabe? Por exemplo, quando eu fui trabalhar em 2010 (dois mil e dez) *tava* trabalhando com cerâmica e vidro, os dois ao mesmo tempo. E de lá *pra* cá eu trabalho os dois elementos ao mesmo tempo.

E – O que eu pensei foi assim...

R – Então assim, eu tô muito mais tranquila agora, porque antes eu tinha aquela coisa assim de que eu tenho que (+)... Cria-se a insegurança quando eu fui fazer esse projeto do vidro com a cerâmica. Eu *tava* super insegura, foi quando a Jaspe

chegou em 2011 (dois mil e onze), eu *tava* construindo as minhas peças.

E – Quando eu *tava* falando essa coisa do afastar das cerâmicas não é que você tenha se distanciado, mas é que você se envolveu com o crochê mais naquele momento do que com a cerâmica. Só que no mesmo momento seguinte você precisou de retomar com a cerâmica, então você *casou* o 2(dois). Por que o crochê, ele não nasce vinculado com a cerâmica, você não vai trabalhar o crochê pensando na cerâmica. Você produz uma série de peças só de crochê, depois que você realmente vai introduzir a cerâmica. *Tô errada?*

R – Não. A prova maior são as próprias peças.

E – Então por isso que eu *tô* falando que teve momento em que você se envolveu mais com aquilo do que com a cerâmica. Por isso que eu fiquei procurando...

R – Mas eu não acho que seja mais *quê*, não acho que seja mais *quê*, percebe? Porque eu *tava* dando aula de cerâmica todo o tempo. Por isso eu acho que você não pode dizer isso porque mesmo que eu não esteja fazendo, eu estou envolvida. Quando eu *tô* dando aula eu também *tô* pensando no meu trabalho lá... Posso não *tá* construindo, mas ele *tá* aqui o tempo todo...

E – Isso *tá* claro *pra* mim...

R – Por isso que eu acho que você não pode dizer que uma coisa, sabe? Eu posso achar uma solução, caiu a ficha, sei lá, olha só...

E – Ok. Entendi.

R – Mas não dizer... E outra coisa, quando entra a cerâmica e o fio de cobre, (++) porque a linha branca acabou, e eu não tinha... eu não achei mais essa linha. Daí que foi a ideia de trabalhar com o fio de cobre. E descobri o fio de cobre porque o Julio tinha uns fios de cobre... Então eu comecei a tecer os fios de cobre, aí a gente foi buscar aonde que comprava esse fio de cobre. E hoje eu tenho o *rolão*, que não acaba nunca, eu nunca vou acabar aquilo lá, você vê, eu gastei um tanto assim, e tem aquele rolo e tanto.

APÊNDICE D – FICHA DE TRANSCRIÇÃO

Título: Entrevista Lucimar 11 setembro 2015.	Data da entrevista : 11/09/2015
Local: Pátio externo da Galeria de Arte Espaço Universitário	Duração do áudio: 00:11:06
Entrevistadora: Tatiana Campagnaro Martins	
Entrevistada/profissão: Lucimar Bello/Artista Plástica	
Transcritor: Tatiana Campagnaro Martins	
Identificação: E – Tatiana Campagnaro Martins L – Lucimar Bello	
<p>L – Eu acompanho o trabalho dela há muitos anos e eu acho que o tipo de pensamento da Regina é um pensamento já tridimensional.</p> <p>E – Exatamente. Eu também penso isso.</p> <p>L – É. E aí quando ela vai <i>pro</i> papel um simples... uma simples forma... vamos imaginar que ela tenha feito isso no papel, <i>né?</i> Uma simples forma pode parecer uma pirâmide, aquilo <i>pra</i> ela já está no o espaço.</p> <p>E – Não, e <i>tá</i> resolvido na cabeça dela.</p> <p>L – E <i>tá</i> resolvido na cabeça dela porque é uma coisa de pensamento, <i>né?</i> E uma... manualidade, o trabalho dela é muito manual. Não que a cerâmica não seja, toda a cerâmica é manual. Mas assim, a Regina, ela faz questão de deixar a manualidade vista no trabalho dela. Ela não anula. Aqueles trabalhos que ela vai fazendo assim, que vão ficando os versos dela... Nesse branco que tem aqui.</p> <p>E – A relação... a relação dela com a matéria, <i>né?</i></p> <p>L – Exatamente.</p> <p>E – Até naquele rolinho cru, ela vai e volta.</p> <p>L – Exato, que ela está colando lá hoje...</p> <p>E – No próprio crochê que ela vai...</p> <p>L – Exato. No crochê que ela vai tecendo, a manualidade, na tridimen... tridimensionalidade da Regina é muito viva. E aí eu acho que isso <i>tá</i> no pensamento. Pensou uma estrutura, pensou uma forma aquilo já vem ali como uma engenhoca. E não é uma pessoa que começou agora, tem... vai fazer um tempo de 22 (vinte e dois) anos que ela <i>tá</i> aqui. Ela já faz cerâmica há muito tempo. Quando ela era aluna, ela foi para a Geografia fazer estudos das partes da cerâmica. Não sei se você sabe disso? Ela acionou no curso de Geografia um estudo das argilas, dos barros e das coisas da região que ninguém daquele lugar estava fazendo. Foi ela que foi lá e “estou precisando disso, alguém pode trabalhar comigo? ”. O Curso de Geografia acolheu a Regina, mas bebeu do desejo dela e começou a fazer uns saquinhos de argilas de cores diferentes, eles começaram a fazer uma pesquisa junto com ela e depois davam <i>pra</i> gente presentes, os saquinhos. Mas foi a Regina que foi lá. Não foi a Geografia que tinha</p>	

uma disciplina, ou tinha uma pesquisa que acolheu a Regina. Ela foi lá propor a pesquisa foi acolhida por alguns professores e aí gerou uma pesquisa de pastas cerâmica. Mas foi ela que foi lá, “eu preciso de alguém que aposte comigo”, achou a acolhida. Ela propôs uma coisa que não tinha no curso.

E – E ela faz isso em todos os lugares que ela chega.

L – Em todos os lugares que ela chega.

E – Ela chegou aqui e a primeira coisa que ela fez foi uma das argilas da região. Ela foi *pra* Portugal e a primeira coisa que ela fez foi a pesquisa das terras do entorno do Castelo...

L – E nisso, eu acho tenha uma característica, talvez, eu não conheço o histórico de todo ceramista, estou falando da Regina. Talvez seja uma característica da Regina de chegar no lugar e reconhecer o entorno. Agora qual entorno que ela reporta? Dos barros, das argilas, quais são as... Quais são as terras que tão aqui... Isso é muito ancestral, isso é muito bonito! *Pra* assim chegar, *vê dá* onde eu venho. Que umbigos tem aqui? É terra argila é terra. Isso é um contato muito ancestral. Você chegar num lugar e recolher, reconhecer as terras *pra* dali *botar* um trabalho é muito umbigo no chão. É manter o umbigo não enterrado no sentido do sepultamento, mas na terra, em terra, *né*? Que é uma... dimensão muito primeva e muito abandonada hoje. A gente *tá* num fluxo de... indústria, de turismo, de deslocamento, de aceleração, que não tem tempo *pra* isso. É da compulsão, *tcha... tcha... tcha...* E aí desenvolve cada vez mais o trabalho dela na universidade, maturidade, de beleza, e delicadeza porque ela vai nesse lugar que é muito... primeiro da existência porque é da terra, *né*? Isso que você falou... Lá ela fez do que ela fez do campo dela aqui. Que raciocínio é esse que vai rastrear nas terras do lugar *pra* depois fazer parte da cerâmica? É a Regina que faz isso. Que as pessoas colhem, sei lá, coletam. A Regina não, e ela ‘ela’ faz um mapeamento uma coleta para depois colher e virar trabalho. Isso é um trabalho coletivo, porque é uma formadora de geração de ceramistas.

E – (Risos).

L – É uma *formadora* de geração de ceramistas. E entendendo a cerâmica também como pesquisa, (+) e não é só uma pesquisa de pasta, ou pesquisa de queima ou pesquisa de esmalte. Tudo junto, mas não é só isso. É uma pesquisa que *tá* ligada a sua vida, as suas escolhas... E é uma pessoa que vem do campo, ela vem da fazenda, ela vem da fazenda...

E – Ela vem de Araquari.

L - Então, ela vem da fazenda, ela vem da terra e ela mantém isso até hoje com maior requinte. É uma professora universitária, uma professora doutora, que passou pelo mestrado, passou no doutorado, tem anos de carreira. Mas ela não tem esse requinte intelectual ao mesmo tempo com essa coisa da terra, da fazenda, do interior. Que a gente é interiorana, *né*? Araguari se fizer, um “X” assim no mapa do Brasil, o triângulo mineiro *tá* no meio desse “X” aqui, bem *interiorzão* de Brasil. Ela não nega isso, pelo contrário, ela traz isso o tempo inteiro à tona na própria maneira dela. Fazer crochê... quem faz crochê? Nossas avós, nossas bisavós...

E – A filha da Conceição.

L – *Né?* Essas pessoas... o fazer crochê não é mais com um material fácil. É com material duro, é com material árduo e com um material que tem a ver com todo o percurso dela, que ela vem fazendo esses casulos, essas coisas que vazam, nessa seiva da vida o tempo inteiro, com matérias que são do universo dela, que *tava* falando *pra* gente ali do cobre e do vinagre, *né?* Ele vai oxidando, não é à toa que é vinagre? Podia ser qualquer outra coisa, não é qualquer outra coisa. É vinagre porque tem uma oxidação que está em processo, em processo. É uma pessoa em processo a vida inteira colando lá, *né?* Eu disse “Oh Regina, eu tenho uma massinha da crítica legal *pra* você trabalhar...” “Ahh... Mas eu gosto de tá no lugar e fazer de novo”. Essa massinha pode ser legal, mas não é *pra* Regina. Em cada lugar ela tem que ir lá, lixar também. Uma coisa de exercício, de si, de fatura de consciência, de paciência e de artesanaria.

E – E de desafios.

L – De desafios.

E – Eu vejo assim, por exemplo, nas peças de cerâmica com vidro... Você conseguir o encaixe das duas peças?

L – Não.

E – Não é uma coisa simples porque a cerâmica ela encolhe, e ela encolhe e você não consegue calcular precisamente o quanto que ela vai encolher, porque dependendo da unidade dela ela vai encolher um tanto.

L – Claro.

E – Então, *pra* ela conseguir fazer 1 (um) trabalho do jeito que ela quer, ela fez 3 (três). Persistiu, e teimou, e insistiu, correu atrás... que é desse jeito... E é desse jeito que ela faz.

L – Não... e a maneira como ela faz a cerâmica e o vidro acolherem um ao outro é de uma (+) dignidade, sabe? Não é só de uma dimensão técnica. É também de uma dignidade de acolhida, que é ela, a Regina é assim.

E – É um casamento, *né?* É um caso de amor.

L – É uma coisa de paixão, assim tão assumida, tão visceral, tão bonita porque um não encaixa só no outro, encaixa é claro, mas é mais do que encaixe... que tem um pouso no outro, *né?* Tem repouso. Tem acolhida um no outro e é muito bonito isso. E posto no mundo cada dia mais cuidado, é cuidado de si e cuidado da cerâmica no mundo. Não é uma exposição qualquer.

E – Uma oleira de vida inteira. (Risos) eu achei que caiu perfeitamente.

L – Não... eu achei lindo quando eu tinha pensa... Eu pensei oleira... e pensei de inteira, escrevendo do rascunho do texto, nossa as palavras tem “i” e tem “a” que é “ia”, *né?* É “ia”, do verbo ir. Eu disse assim, nossa que coisa legal! Por que é isso, é uma oleira de uma vida inteira, literalmente. Não *tô* falando *pra* fazer composição bonita de palavras, não. *Tô* falando porque que é isso que brota do trabalho dela. É uma arte... artesã *refinadérrima*, que às vezes fica essa briga de artesanato, de artista, que eu acho uma briga horrorosa, cada vez pior, *né?* O artesão ali em qualquer lugar, de qualquer jeito e o artista lá na galeria no museu, eu acho uma caretice isso. É uma *artesanaria* muito refinada e muito assumida. Ela cuida de cada

detalhe com muito cuidado e isso é um saber artesão. Agora é de uma artesanaria tão bem construída que vai além desse artesanato e passa a ser um trabalho de artista. É uma artista assumida. (+) Porque cada pecinha dali ela faz as argolinhas de vidro, *né?* E *pra* quê fazer isso? Porque é o exercício. Ela fez... olha que lindo! Que era no primeiro momento um mero exercício, na hora que ela tece aquilo é uma coisa maravilhosa. E assim, e ela pega coisas do mundo *pra* colocar coisas DO mundo NO mundo de um outro jeito, através de uma outra pessoa *pra* trabalhar com ela. “Então esse aqui mais comprido, esse aqui mais longo, esse aqui mais gordo...” Ela vai catando coisas e fazendo uma arqueologia de coisas que estão postas no mundo e transformando em coisas que vão... coisas do mundo e transformando em coisas que vão *pro* mundo de novo. Colocadas no mundo é “do” e “no” de um jeito criativo, *né?* Que é muito sábio isso também, *né?* É uma forma de pensamento.

E – Aí eu fiquei pensando que agora, que é um pouco do que ela fez em Uberlândia, aqui e em Portugal. E ela foi mapear o entorno, o atelier do cara uma onde ele soprava vidro e vê o que ele tinha de interessante.

L – E como é que eu dialogo com esse cara, a forma o que eu quero? Eu trago uma coisa e digo “Oh, esse é mais comprido, esse é mais gordo...” Mas eu não sei se é bem assim. Mas pelo que você me falou eu pensei que talvez possa ser por aí.

E – Também acho.

L – Tem um coral aqui, *né?*

E – (Risos). Muito obrigada!

APÊNDICE E – SOBRE REGINA RODRIGUES

O amor é a primeira hipótese científica para a reprodução objetiva do fogo e, antes de ser filho da madeira, o fogo é filho do homem. Gastón Bachelard

Conheço Regina Rodrigues, seus estudos e paixões cerâmicas, desde quando estudante no Triângulo Mineiro, Minas Gerais. Naquela época, Regina já não se contentava com as “artes plásticas” e fazia incursões em estudos do solo, no Curso de Geografia. Atualmente, no Espírito Santo, é professora, pesquisadora e formadora de gerações de ceramistas: ajunta, engloba, engoba, encorpa terras de lá(s) e de cá(s)... cerâmicas, presenças de daqui(s) e de acolá(s).

Regina recolhe modela condensa queima ceramiza matérias pulsantes... tons sutis palhetas baixas, feitura-faturas pensantes finas camadas sopros inquietos, camadas densas de sentidos e quantas... e quantos...

Em cada sequência de seus muitos, Regina opera quase imperceptíveis diferenças entre um e outro, não afastando im.perfeições, mas testemunhando idéias múltiplas de cerâmica – argilas e águas e misturas e manipulações e queimas e evaporações e invenções... fogo que escapa, ar que se densifica, terra que endurece, massas que se misturam... um ficar-escapar objetos...

Universalização de particulares, repetição de unicidades, inter.penetrações nominadas: *Chuva, Gozo 1, Gozo 2, Prospeção, Em torno de..., Coral, Contato, Gravetos, Flores, Contorno, Disco, Insetos...* Os agrupamentos nada têm de abstratos. São tão concretos que, até no singular, se instauram e instalam muitos corpantes, como no caso de *Chuva*, só existente pela combinatória de gotículas quer condensadas em torrentes, quer suaves em dias garoentos. Regina garoa, contorna, entorna, vaza... convoca para vivermos ambiências, “situações ceramizadas” – terras voláteis das quais viemos e para as quais vamos... Em *Gozo 1, Gozo 2, Em torno de..., Contato, Contorno*, continuam os concretos convocatórios, pois todos pressupõem e têm neles, no mínimo fissuras finuras inter.relações de um para com outros e muitos...

Regina é una e múltipla, tecedeira de ceramistas, tecelã de muitos si(s) a provocar múltiplos “eus” em cada um de nós. Continue Regina, a ceramizar...

Lucimar Bello, 31 de agosto de 2009

APÊNDICE F – CD COM DOCUMENTOS DO PROCESSO